VISIT…

MANFRED SCHMITZ

Der NEUE Jazz Parnass

2. Studien und Stücke für Klavier

DVfM 31086

Inhalt

(Die nach dem Titel in Klammern stehende Nummer bezieht sich auf die bisherige Ausgabe.)

97 Joke (69) 4
98 Kleines Fünfer-Lied (71) 5
99 Homage To Paul (72) 6
100 Fünfer-Blues (105) 7
101 Russisches Rondo (67) 9
102 3+5-Mix (68) 12
103 Happy Waltz I (74) 14
104 Happy Waltz II (70) 15
105 Waltz 67 (79) 17
106 Schalk (77) 19
107 Waltz-Rondo (73) 20
108 Homage To MJQ (80) 25
109 Remember Yesterday 26
110 Kleine Fantasie in F 27
111 Day And Night 28
112 Ballade c-Moll (75) 30
113 Jazz-Invention c-Moll 32
114 Kontrapunkt auf Abwegen (82) 32
115 Die Geschichte vom ungetreuen Orgelpunkt (76) 34
116 Jazz-Invention a-Moll (83) 36
117 Passacaglia a-Moll (81) 38
118 Homage To Bach (84) 40
119 Bossa Nova-Song I 44
120 Bossa Nova-Song II 45
121 Bossa Nova-Groove 47
122 Bossa Nova in C (85) 48
123 Bossa Nova in A (86) 50
124 Latin-Scherzo (87) 52
125 Rock-Scherzo (88) 54
126 Blue Rock I (90) 54
127 Blue Rock II (89) 55
128 Rocky Mountains I (91) 56
129 Rocky Mountains II 58
130 Toccata as-Moll (78) 62
131 Romantic Air (99) 65
132 Elegie für ... (102) 66
133 Telegramm an George (100) 67
134 Nocturne I (92) 68
135 Nocturne II (93) 69
136 Nocturne III (94) 70
137 Nocturne IV (95) 71
138 Emotion (96) 72
139 Jaqueline (97) 74
140 Rauch (98) 77
141 Folk Song Fantasy (101) 79
142 Drive – My Life 81
143 Keep Swinging 82
144 Homage To Horst (103) 83
145 Fast Time I 84
146 Fast Time II 86
147 Chromatisches Prélude (104) 88
148 Chromatische Fantasie in Jazz I (106 a/b) 90
149 Chromatische Fantasie in Jazz II (107) 94
150 Chromatische Fantasie in Jazz III (108) 98
151 Chromatische Humoreske (109) 100
152 Burleske 101
153 Hyperbel (110) 104
154 Toccata g-Moll (111) 108
155 Toccata Pinatubo 111

Vorwort

Liebe Jazz-Freunde,

Band II des *Neuen Jazz Parnass* setzt methodisch Band I fort, daher ist auch die Nummerierung der Stücke weitergeführt. Wieder erfolgt die inhaltliche Gruppierung mit dem Ziel, bestimmte Stilistiken und Spieltechniken nach und nach einzuführen. So wird z. B. der Bossa Nova in mehreren Etappen (Nr. 119–123) erarbeitet.
In den Stücken Nr. 108 und 113–118 sind kontrapunktische Satzweisen mit Jazzelementen verknüpft. Polyphonie und Jazz haben viele Gemeinsamkeiten, sei es die drängende Motorik, die gleichzeitige mehrstimmige Improvisation, die musikalische Lyrik in melodisch schlichter Stimmführung (auch mit improvisatorischen Elementen versehen), die überaus reiche Palette an rhythmischen und metrischen Formen usw. Wichtig ist bei der Übernahme anderer Stilelemente, dass man deren musikalische Gesetzmäßigkeiten kennt, um Brüche zu vermeiden. Unzulänglichkeiten werden deutlich, wenn man nach einem ausgefeilten polyphonen Satz die Improvisation beginnt, ohne in der Lage zu sein, darin die gedankliche Fortführung der musikalischen Vorgabe (z. B. des Themas) weiterspinnen zu können.
Die Stücke Nr. 131, 132 und 134–140 sind – ebenso wie Nr. 37 und 38 aus Band I – melodische Studien, die die Anschlagskultur und den Klangsinn schulen und verfeinern sollen. Als „Chansons instrumentals pour le piano" (Instrumentalchansons für Klavier) nehmen sie in dieser Sammlung einen wichtigen Platz ein. Sie vereinen Poesie und Lyrik unter Verwendung des Tonmaterials der Unterhaltungsmusik im besten Sinne. Alle analytischen Aspekte (Töne, Rhythmik, Metrik, Artikulation usw.) bleiben für den Erarbeitungsprozess bestehen. Auch das Finden von spezifischen Übeformen und die Grundanschlagsbehandlung (Tastengrund und Tastenschwebe) darf im Interesse des spieltechnischen Erfolges nicht vernachlässigt werden.

Berlin, Frühjahr 2002 Manfred Schmitz

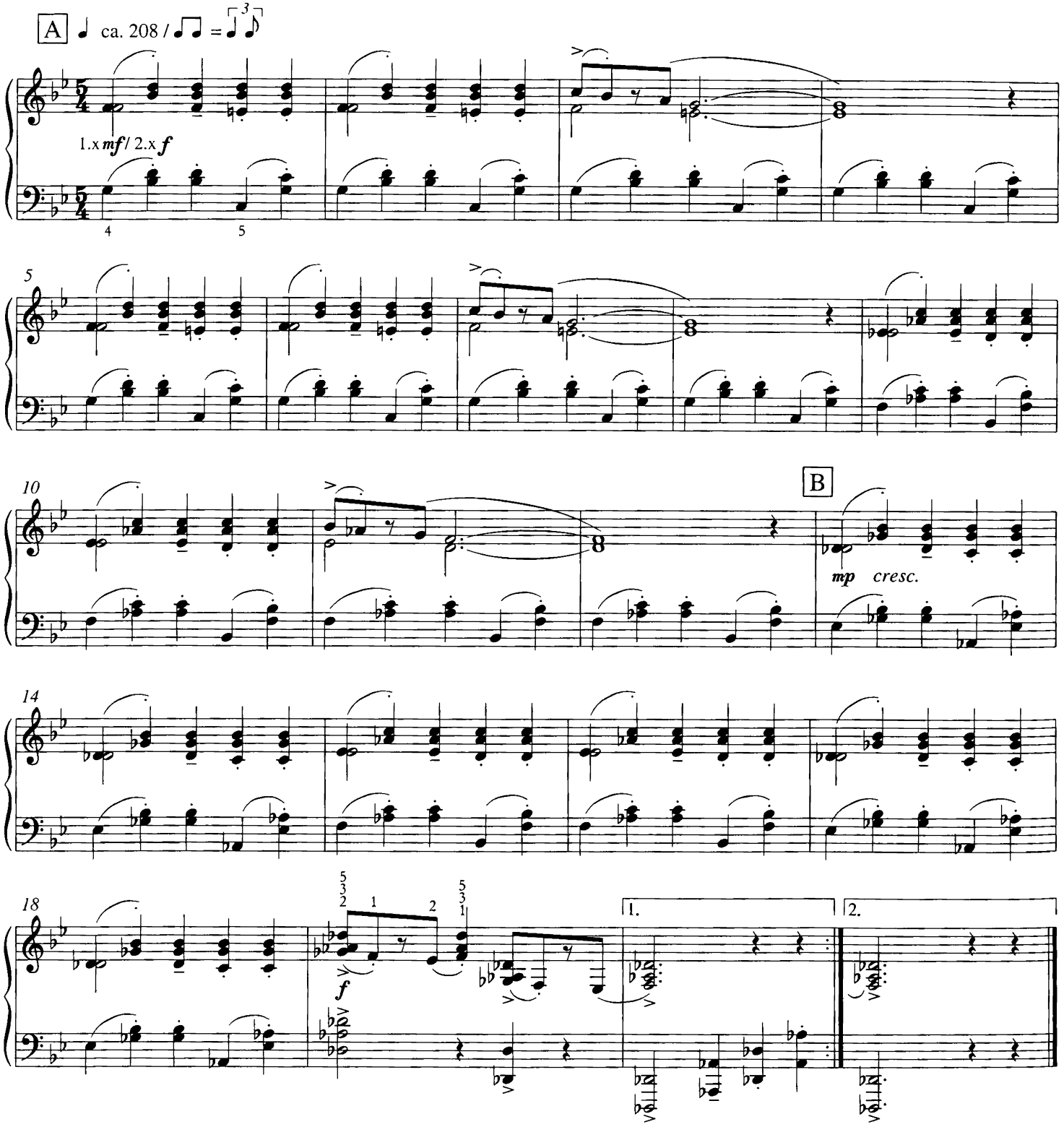
Der Neue Jazz Parnass

mit 155 Etüden, Stücken und Studien zum kreativen Klavierspiel

Band II

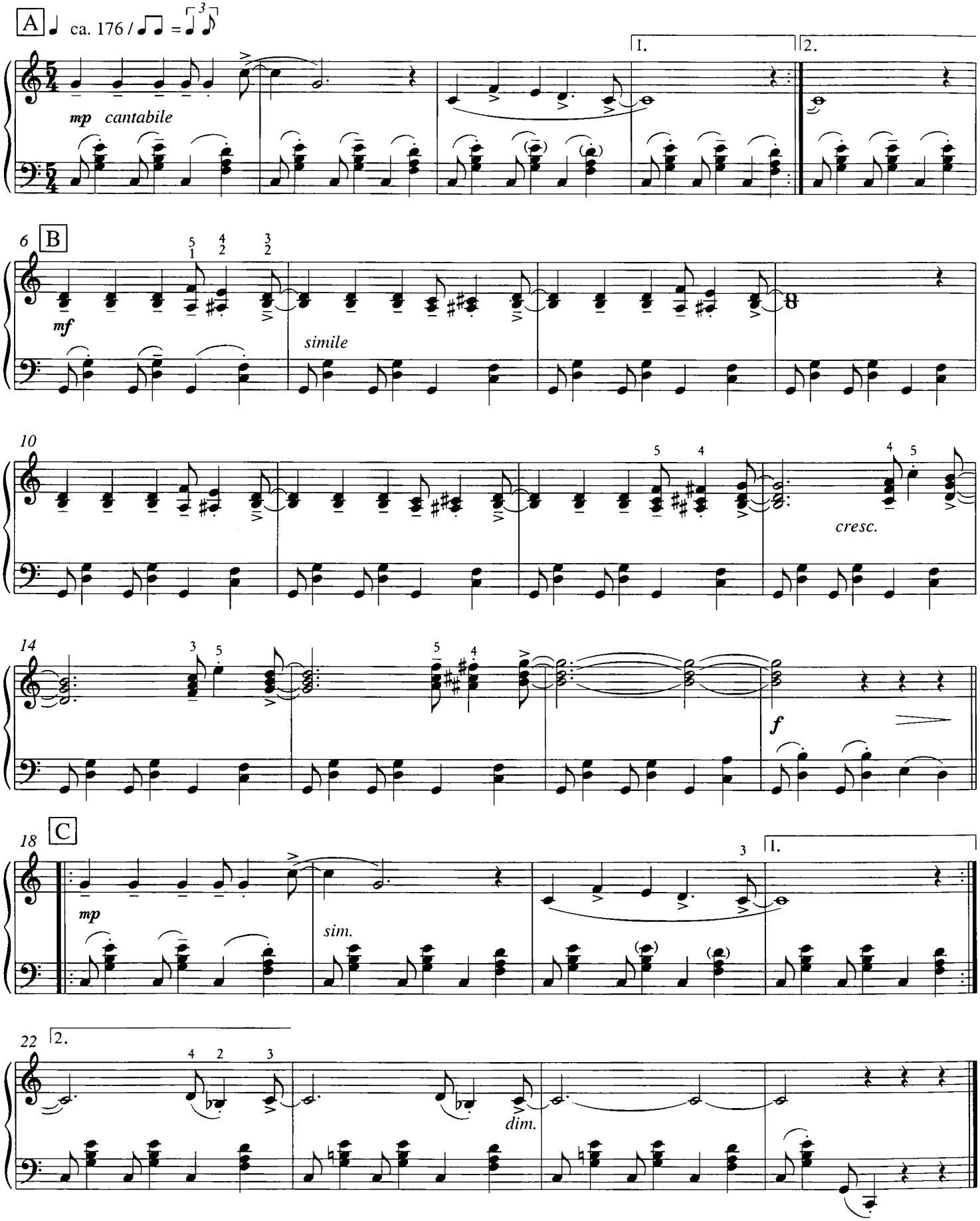
97 Joke

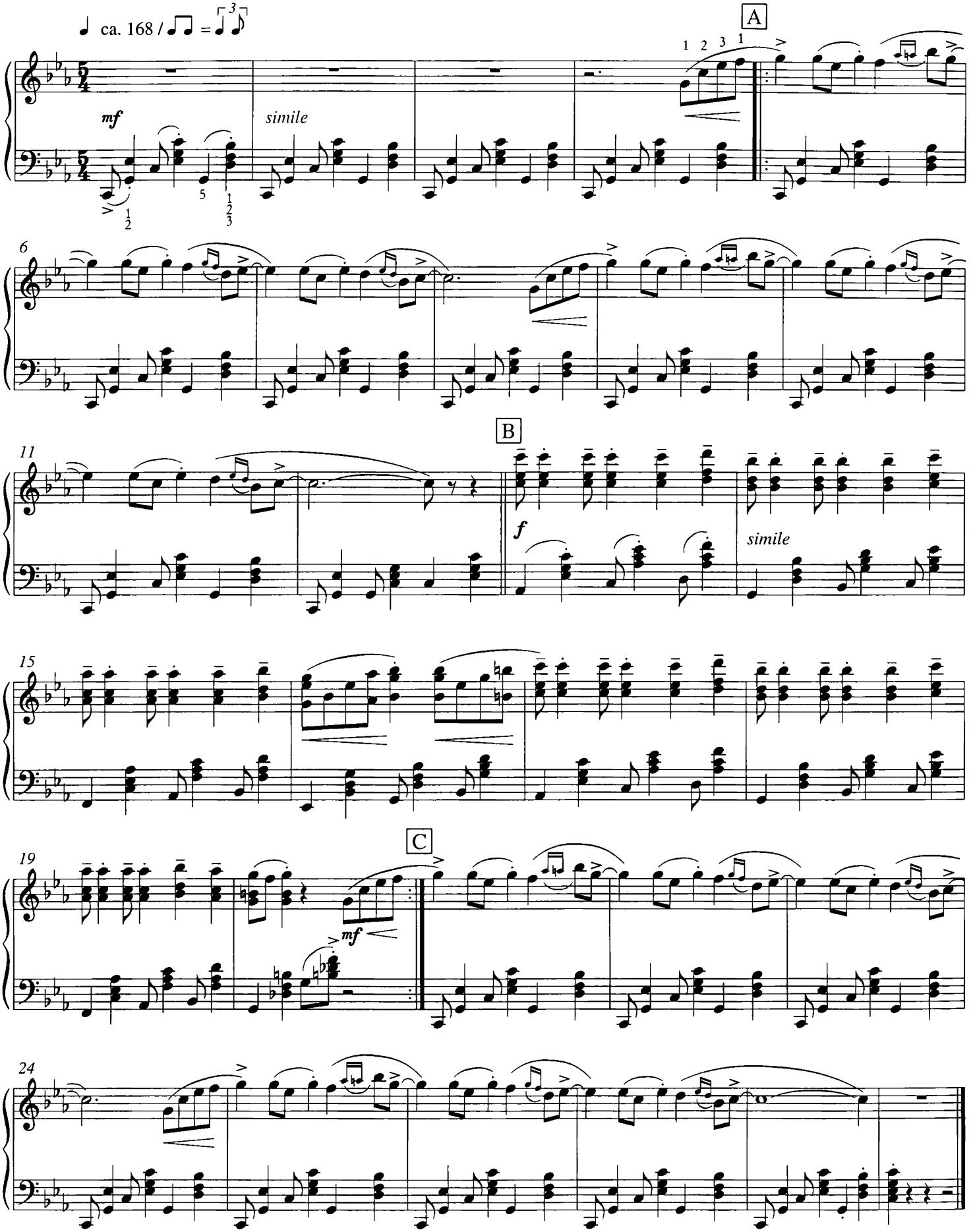
Manfred Schmitz

Die linke Hand hat die Aufgabe, dem Spielgeschehen die metrische Aufgliederung des 5/4-Taktes als Kombination von 3+2 zu unterlegen.

DVfM 31 086

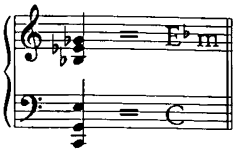
© 2002 by Deutscher Verlag für Musik · Leipzig

98 Kleines Fünfer-Lied

Achte auf die komplementäre Spielweise: wenn die rechte Hand Viertelnoten (1 - 2 - 3) spielt, unterlegt die linke die synkopische Swingfigur; spielt die rechte Hand (4 - 5) synkopisch, unterlegt die linke „gerade" Viertel als Grundmetrum.

99 Homage To Paul*

Das in Nr. 98 erarbeitete rhythmisch-metrische Prinzip wird nunmehr spieltechnisch erweitert.

* Paul Desmond, Komponist von „Take Five"

100 Fünfer-Blues

Harmonische Studie im Blues-Schema. Teil A basiert auf charakteristischen Quintrückungen. In Teil B kommen Terz, Septime und kleine Dezime hinzu. In der Symbolschrift wird dieser Akkord mit 10- gekennzeichnet. Wird dieser Akkord um eine weitere kleine Terz erweitert (Teil C), entsteht eine bitonale Wirkung, z. B. C-Dur und es-Moll.

A ♩ ca. 168 / ♪♪ = ♩ ³♪

mp *simile*

5

9

12

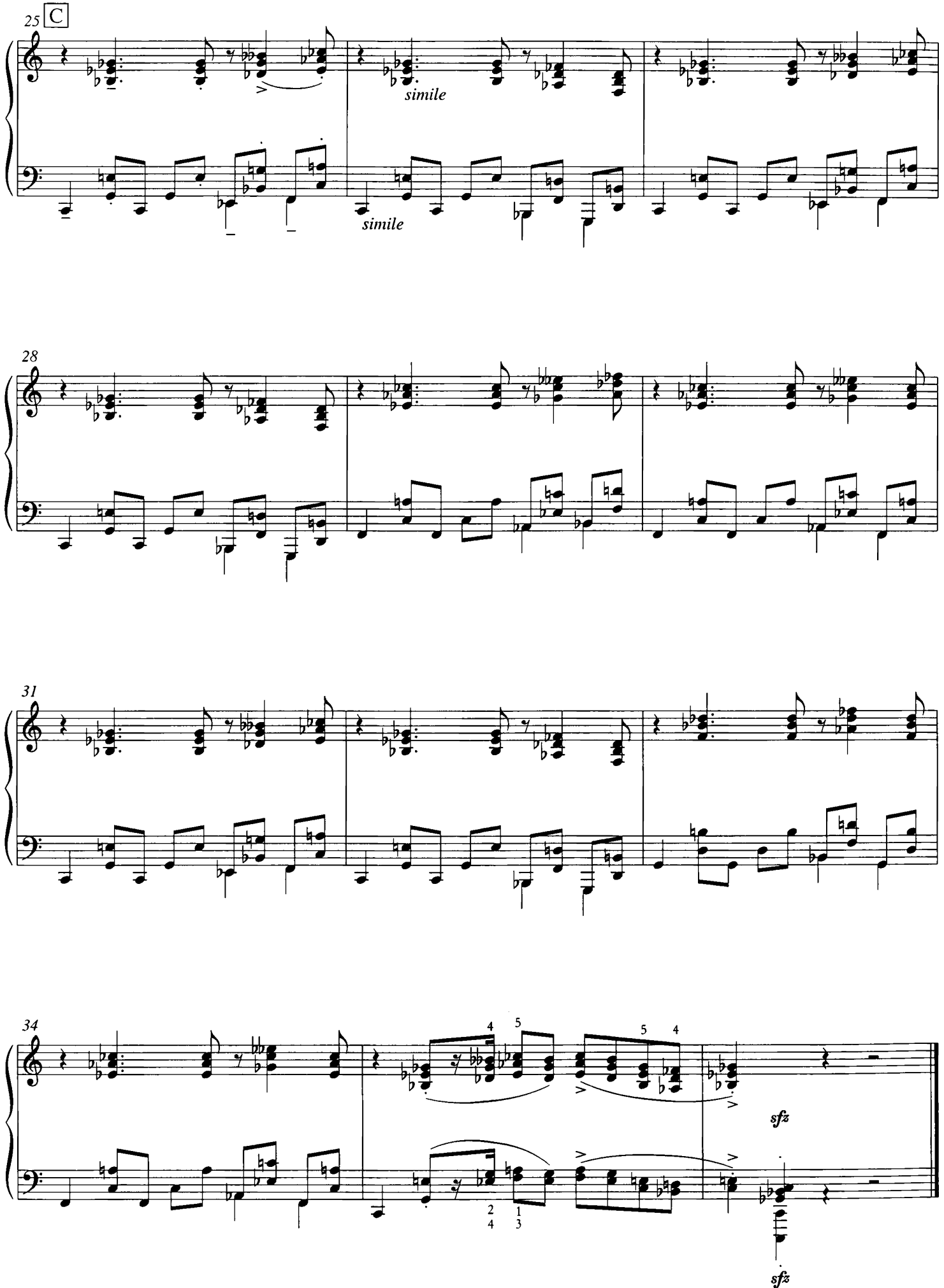
B

mf *simile*

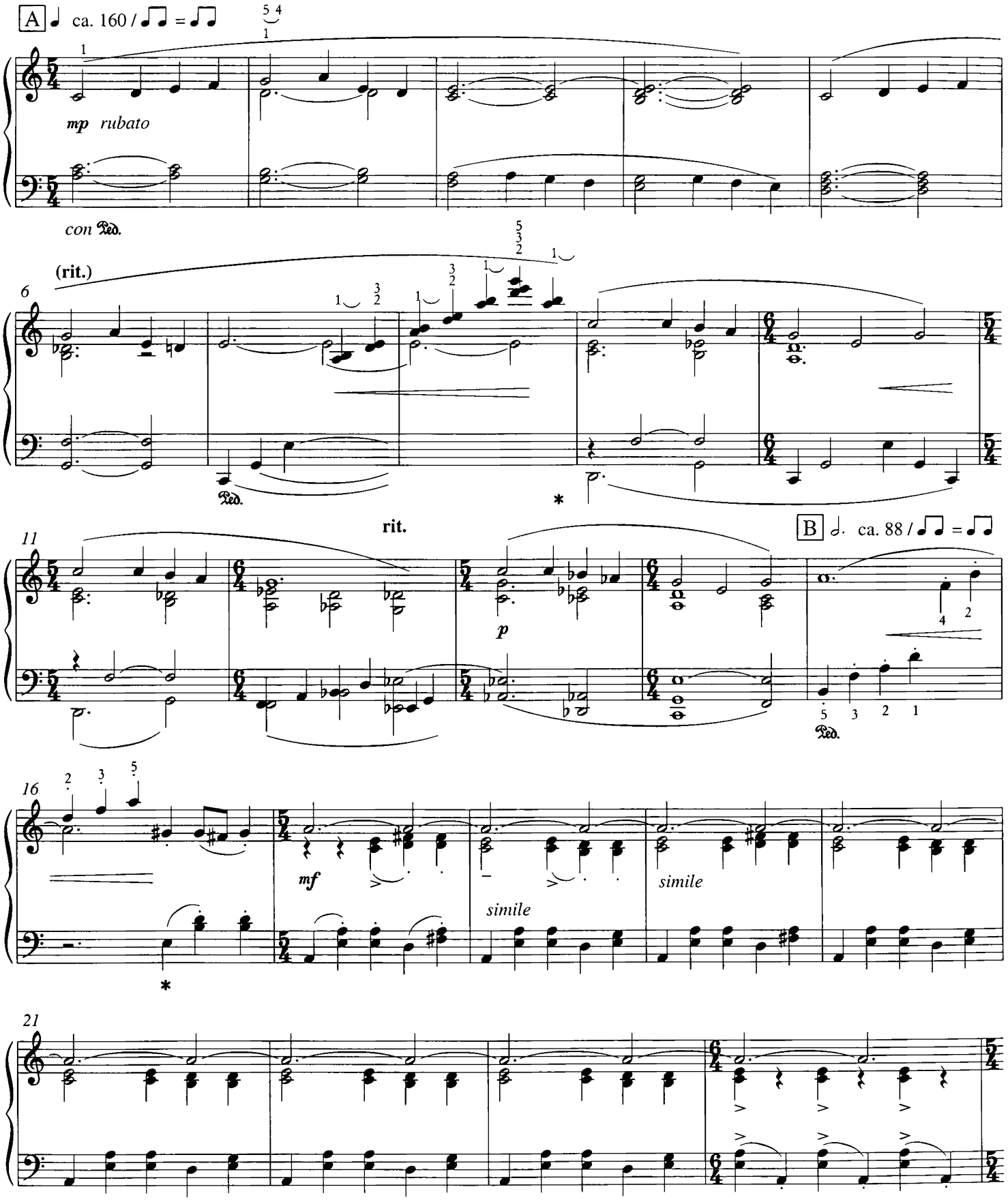
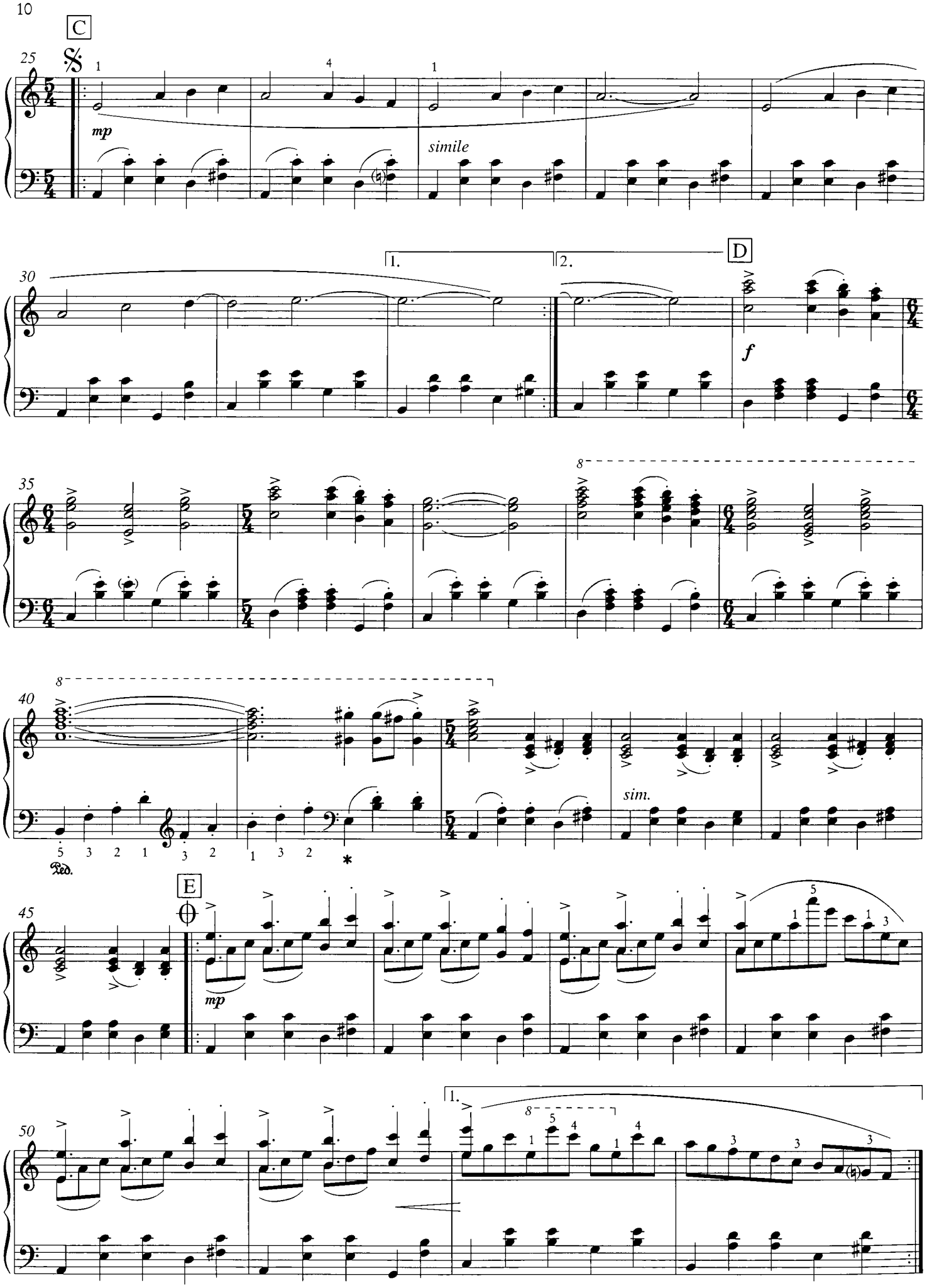
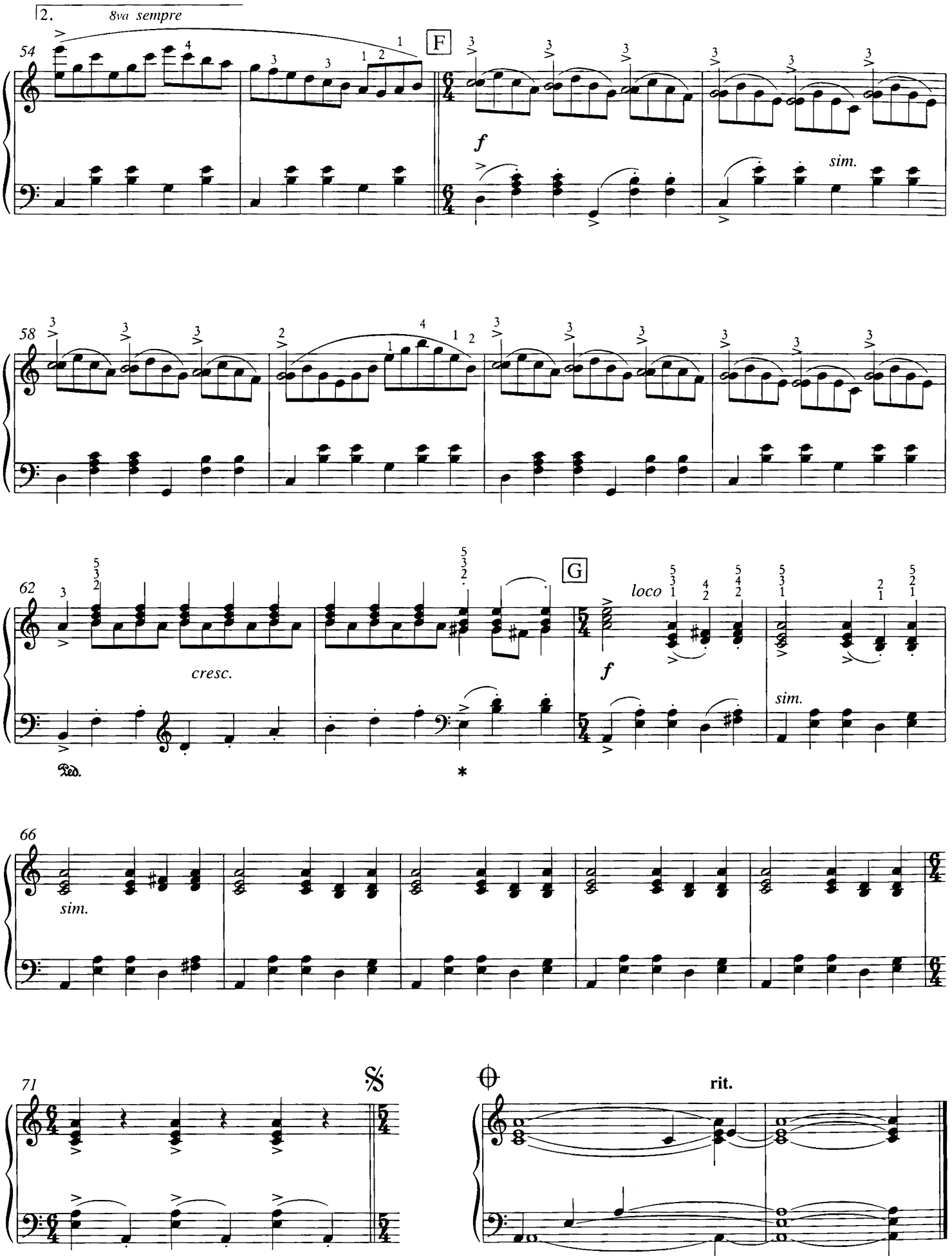
15

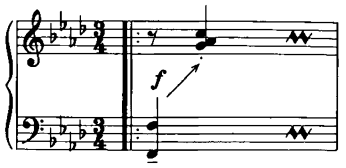
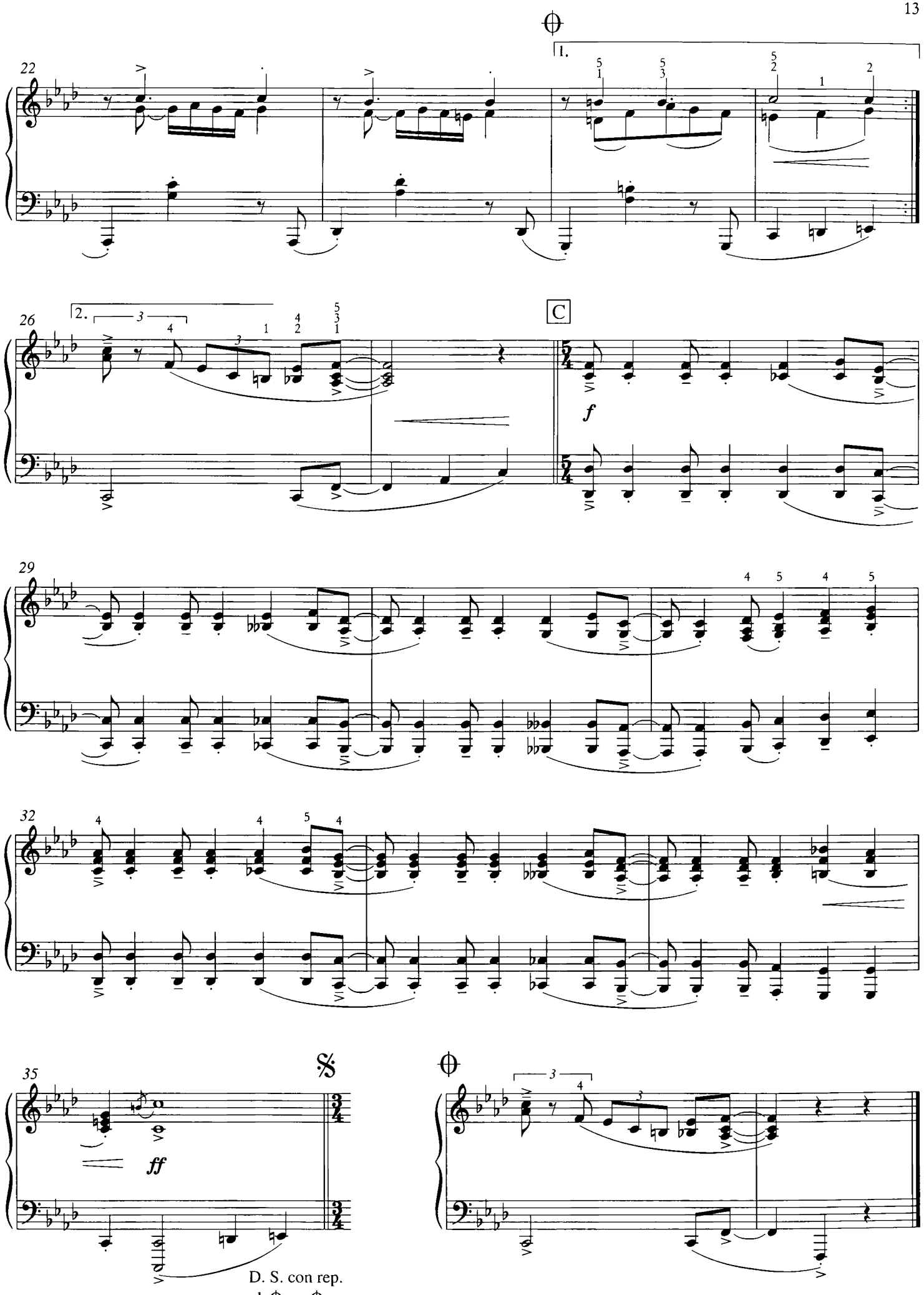
simile

18

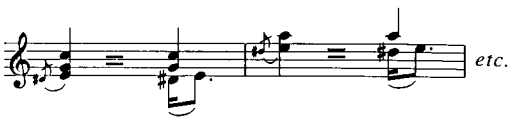
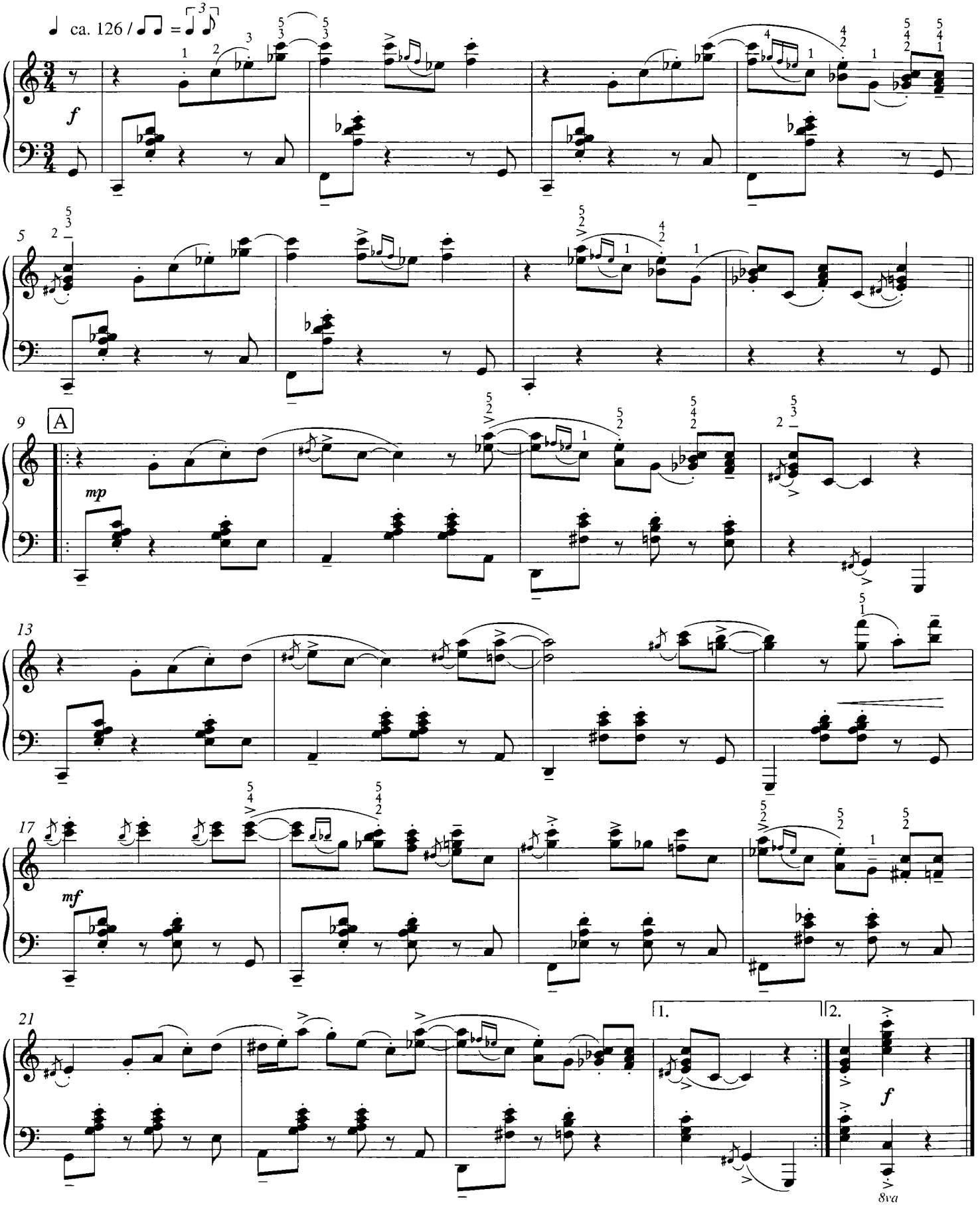
22

25
C
simile
simile
28
31
34
sfz
sfz

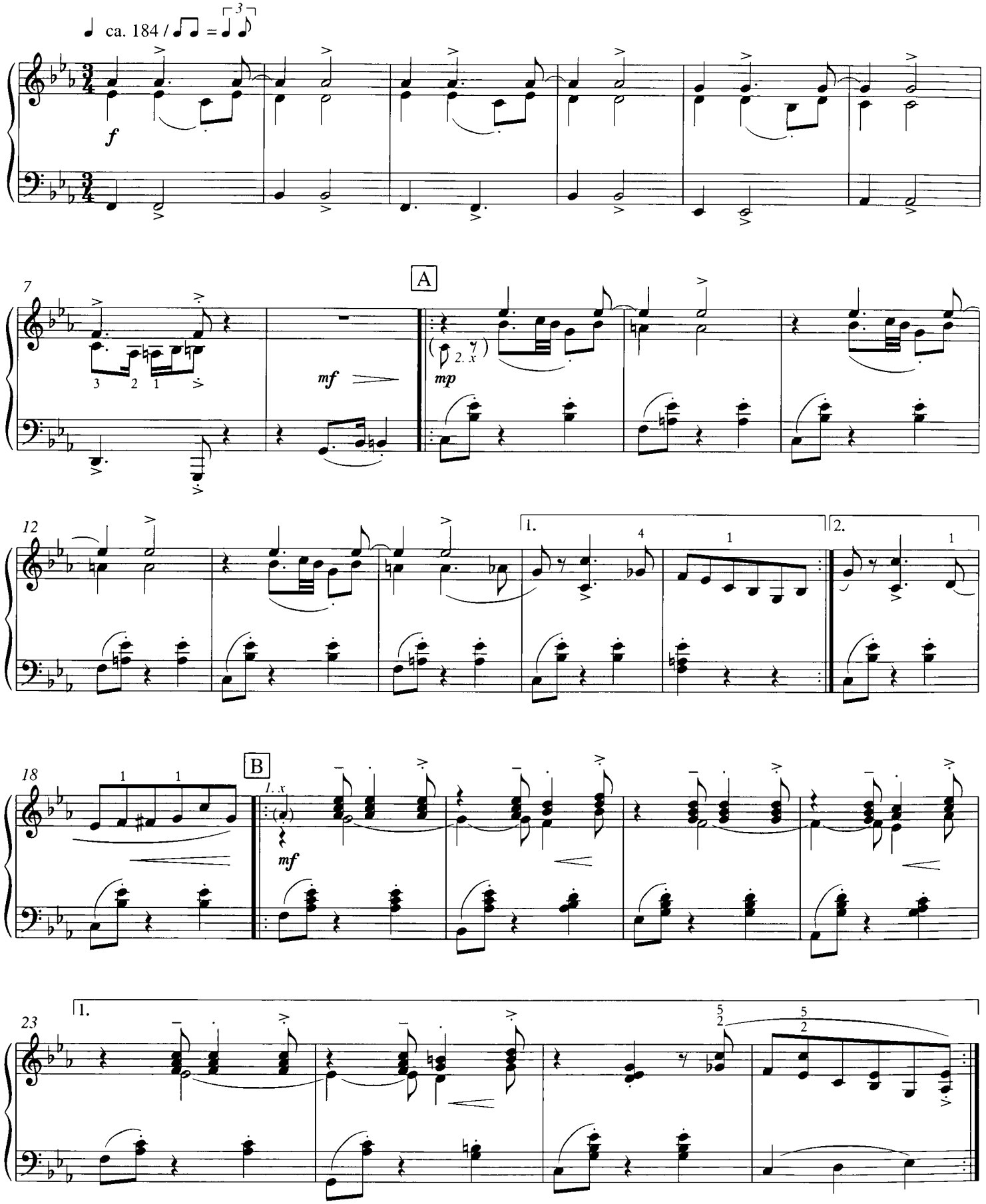
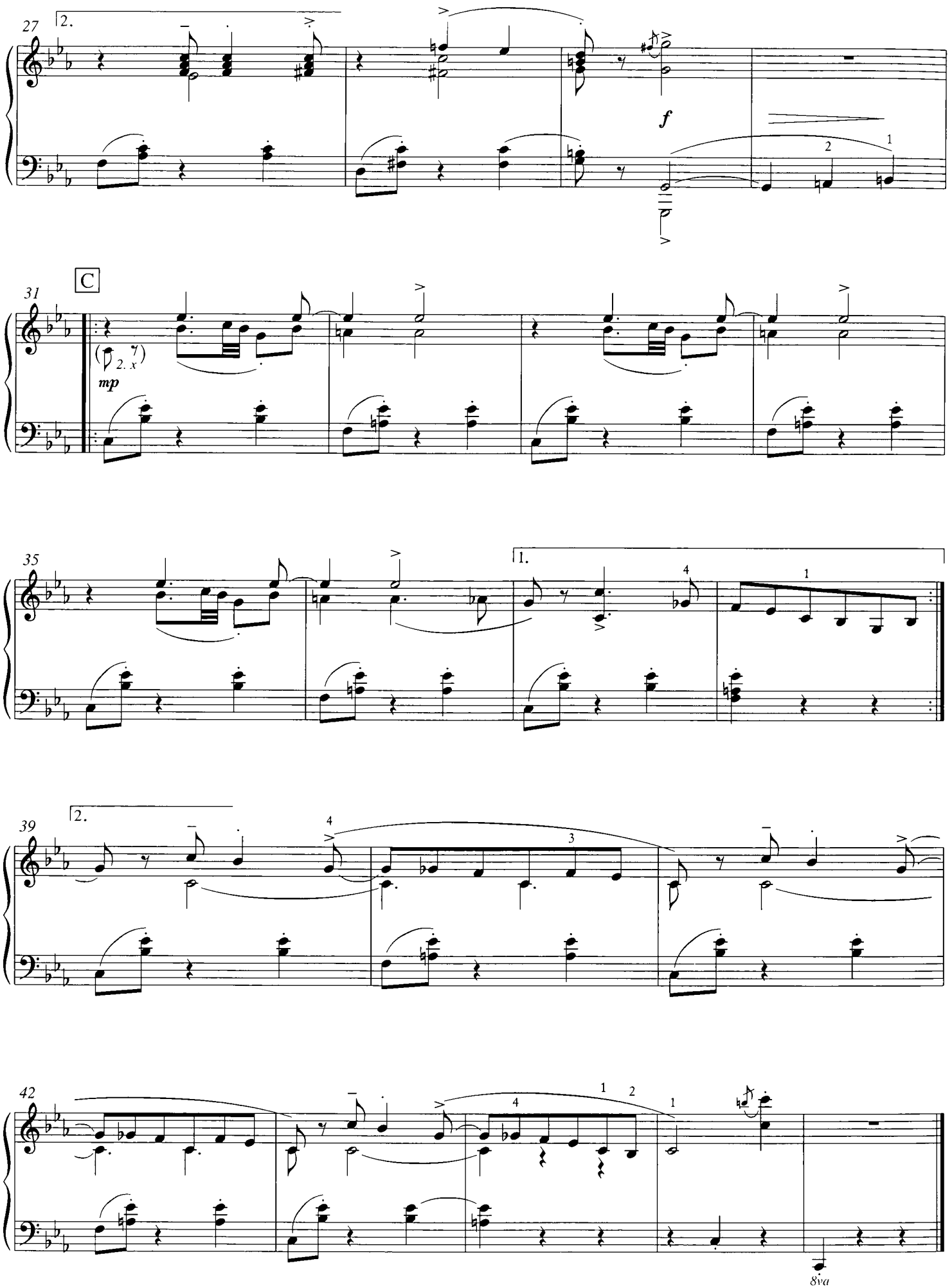
101 Russisches Rondo

Neben dem harmonischen Fundament übernimmt die linke Hand melodische bzw. die Melodie ergänzende Funktionen. Grundsätzlich verläuft die Spielweise im Rahmen metrischer Hauptzeiten. Beachte in den Takten 35 und 56 die Umwandlung des 6/4 - Taktes in einen 3/2 - Takt (rechte Hand). Die Eigenständigkeit beider metrischer Ebenen muss bewusst zu Gehör gebracht werden.

C
25
mp
simile
1.
2.
D
30
f
35
8
40
8
sim.
Ped.
*
E
45
mp
50
1.
8

2.
8va sempre
54
F
f
sim.
58
62
G
loco
f
cresc.
sim.
Ped.
*
66
sim.
71
rit.
D. S. con rep.
al ⊕ - ⊕

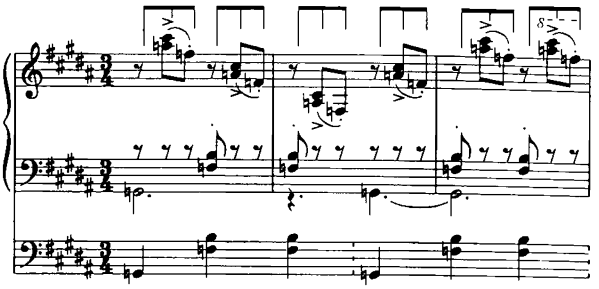
102 3+5-Mix

Die vorgezogene Zählzeit 2 in der rechten Hand wird in der Wahl der Spielfigur der linken Hand berücksichtigt, indem die Zählzeiten 1 und 2 „gerade" – also nicht vorgezogen – gespielt werden. Im Wechselspiel beider Hände jedoch macht der Schwung von der 1 (linke Hand) zur vorgezogenen 2 (rechte Hand) den entsprechenden Swing im Waltz aus. Allerdings ist die Artikulation genau zu berücksichtigen und musikalisch auf ihren Schwung hin abzuwägen (siehe auch Nr. 70 und 71 in Band I sowie Nr. 113-115).

22
1.
26
2.
C
f
29
32
35
ff
D. S. con rep.
al ⊕ - ⊕

103 Happy Waltz I

Analysiere in dieser spieltechnischen Mischform die verschiedenen Begleitfiguren der linken Hand, die aus dem metrisch unterschiedlichen Verlauf der rechten Hand resultieren.
Die kurzen Vorschläge werden grundsätzlich wie folgt ausgeführt:
Beachte in der rechten Hand das Melodiespiel der Unterstimme.

104 Happy Waltz II

Hier hat die linke Hand die in Nr. 102 auf beide Hände aufgeteilte Swing-Funktion allein auszuführen, da die rechte Hand melodisch und metrisch markant die 2. Zählzeit anspielt. Achte im Mittelteil auf die vorgezogene und die echte metrische 1 sowie ab Kopfzeichen auf die Umwandlung des 3/4 - Taktes in eine 6/8 - Bewegung in der rechten Hand.

27
2.
f
31
C
(2. x)
mp
35
1.
39
2.
42
8va

105 Waltz 67

Polymetrische Studie, in der zwei unterschiedliche Metren gleichzeitig ablaufen. An einigen Stellen spielt die rechte Hand stilistische Figuren im 3/4 - Takt, die linke dagegen im 2/4 - Takt. Die Takte 57-59 sind zweifach umgewandelt: erstens vom 3/4 - zum 6/8 - Takt und zweitens durch Zusammenlegen dieser drei Takte zu einer Verbreiterung der traditionellen Walzerbegleitung:

A ♩ ca. 200 / ♩♩ = ♩ 3 ♪

f

7

13

B

8va sempre

mf

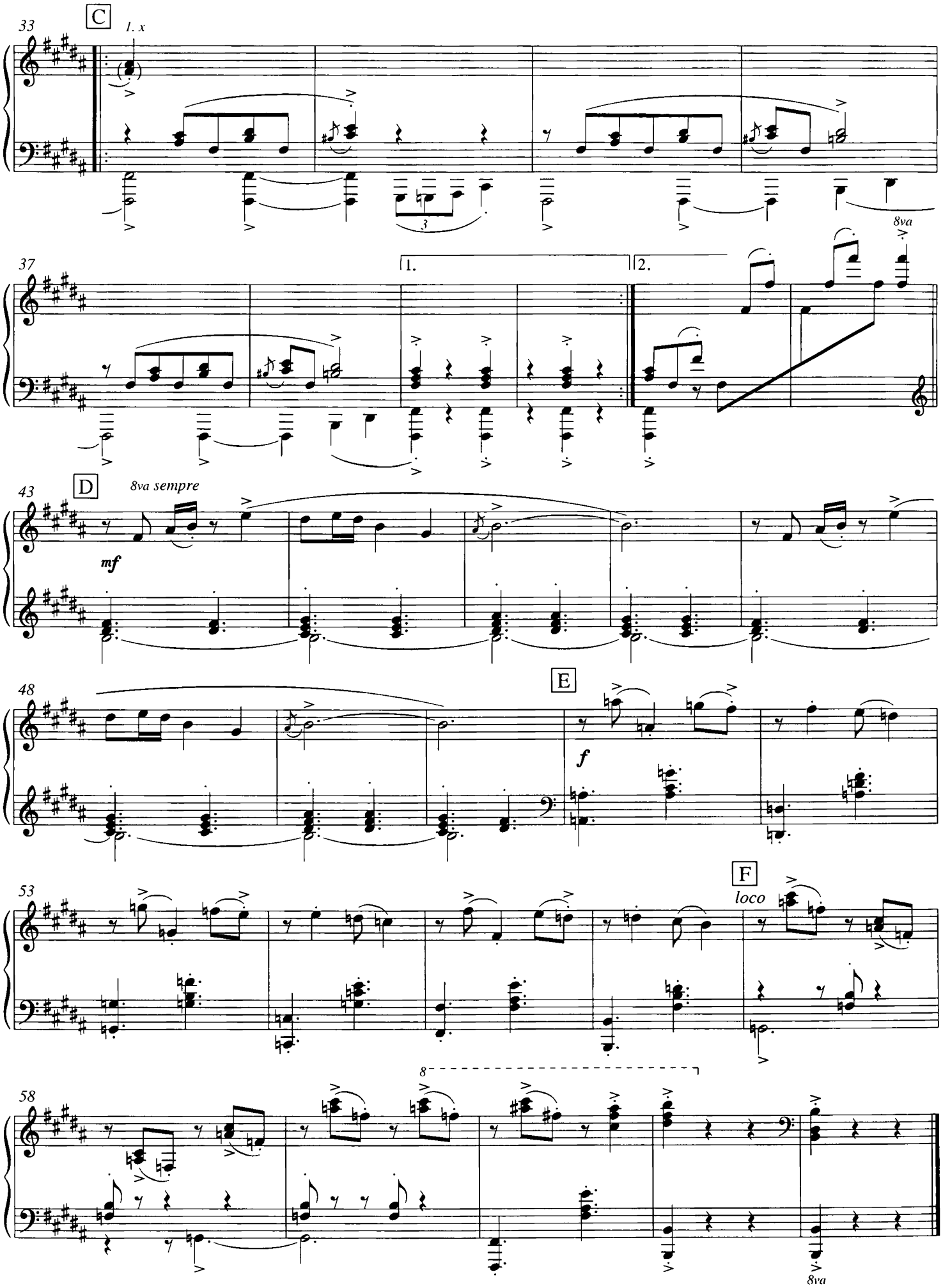
8va

con Ped.

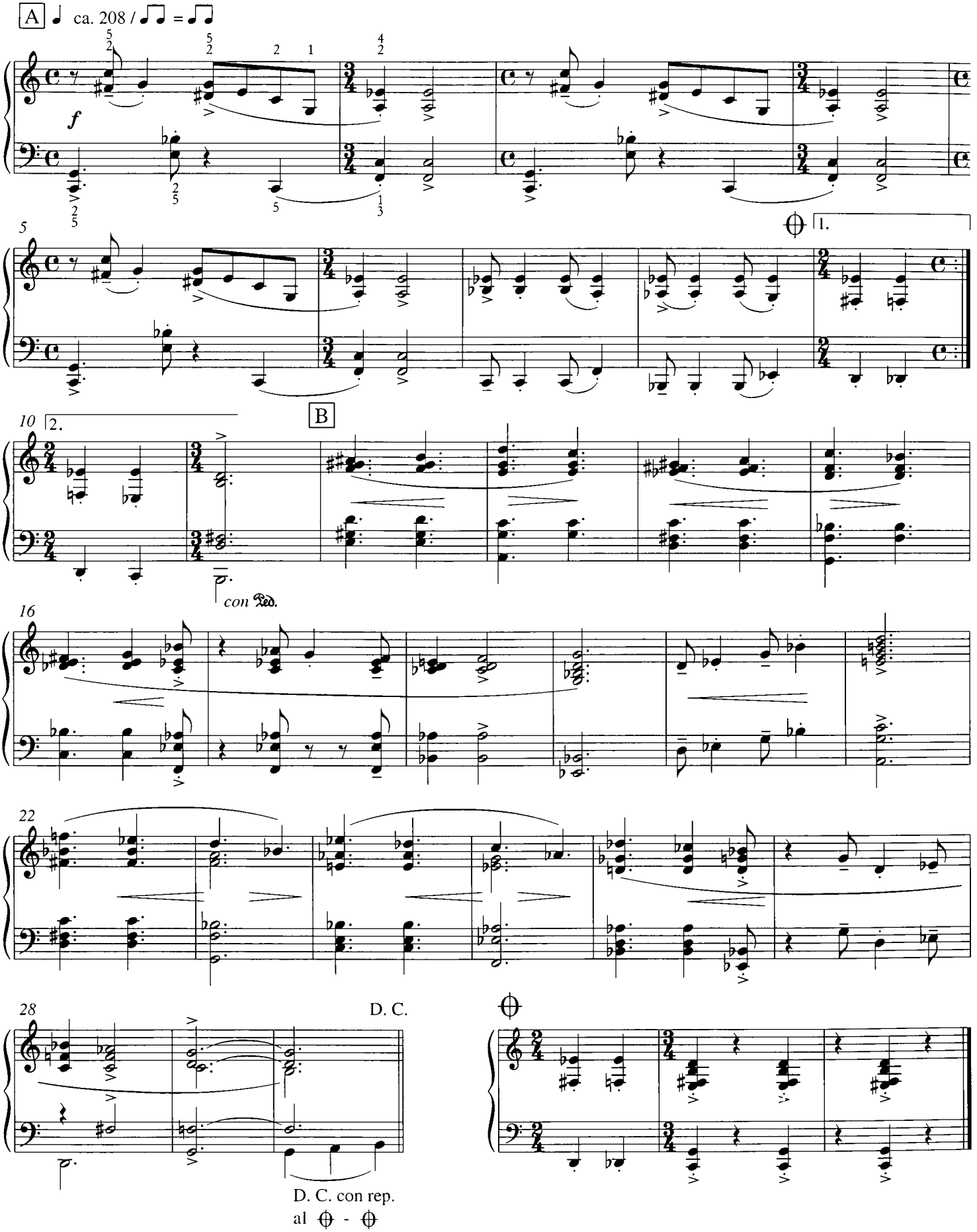
21

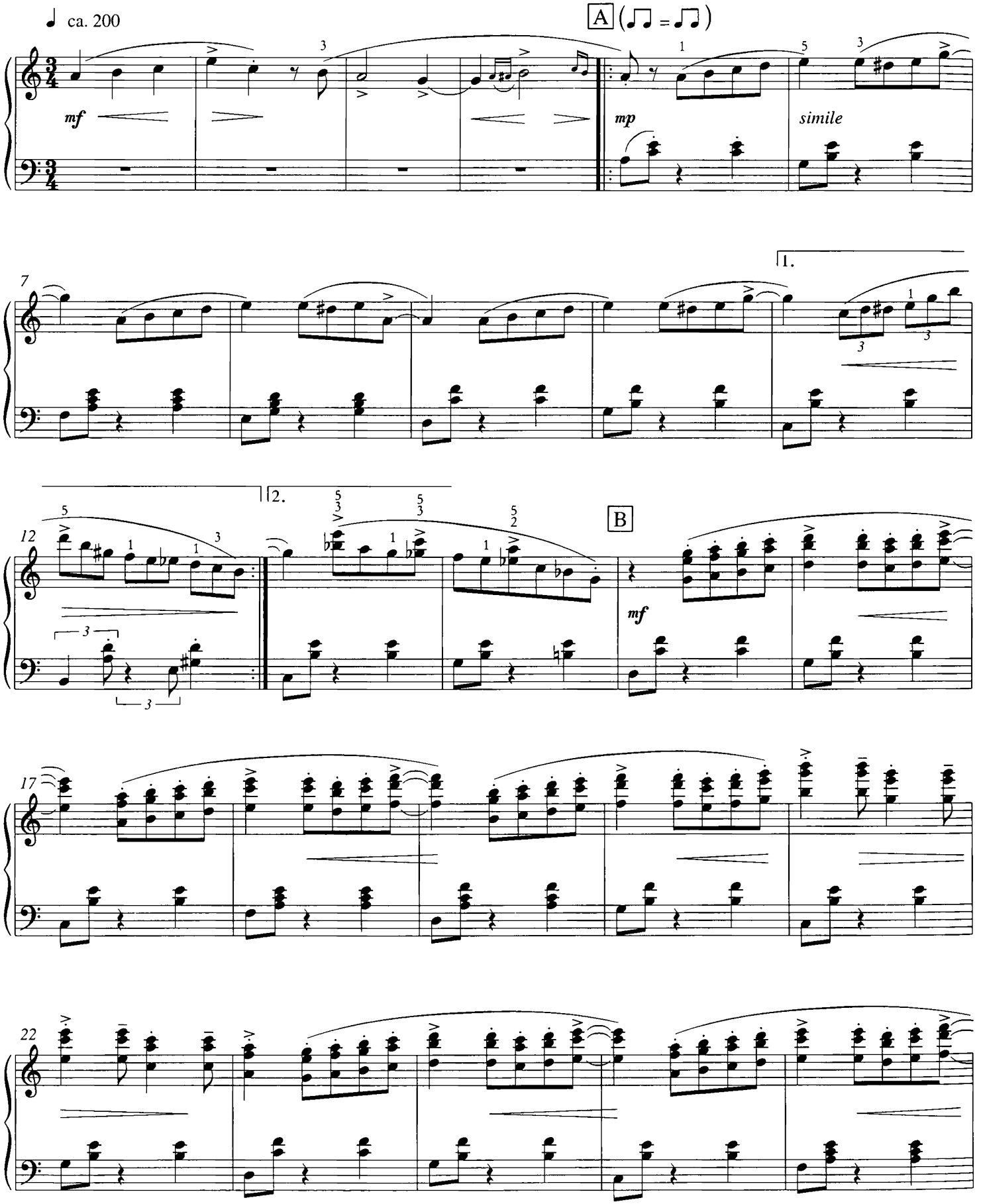
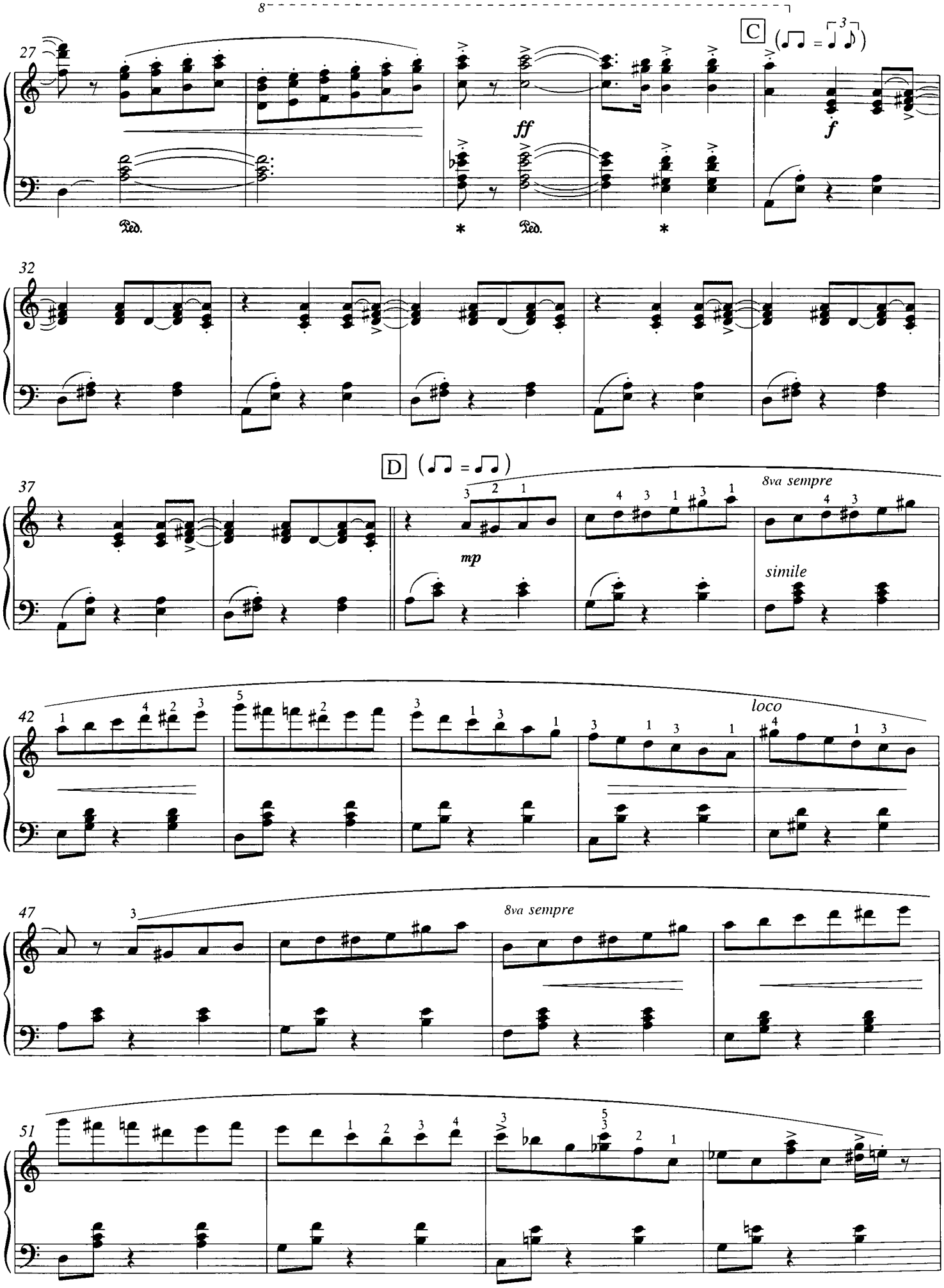
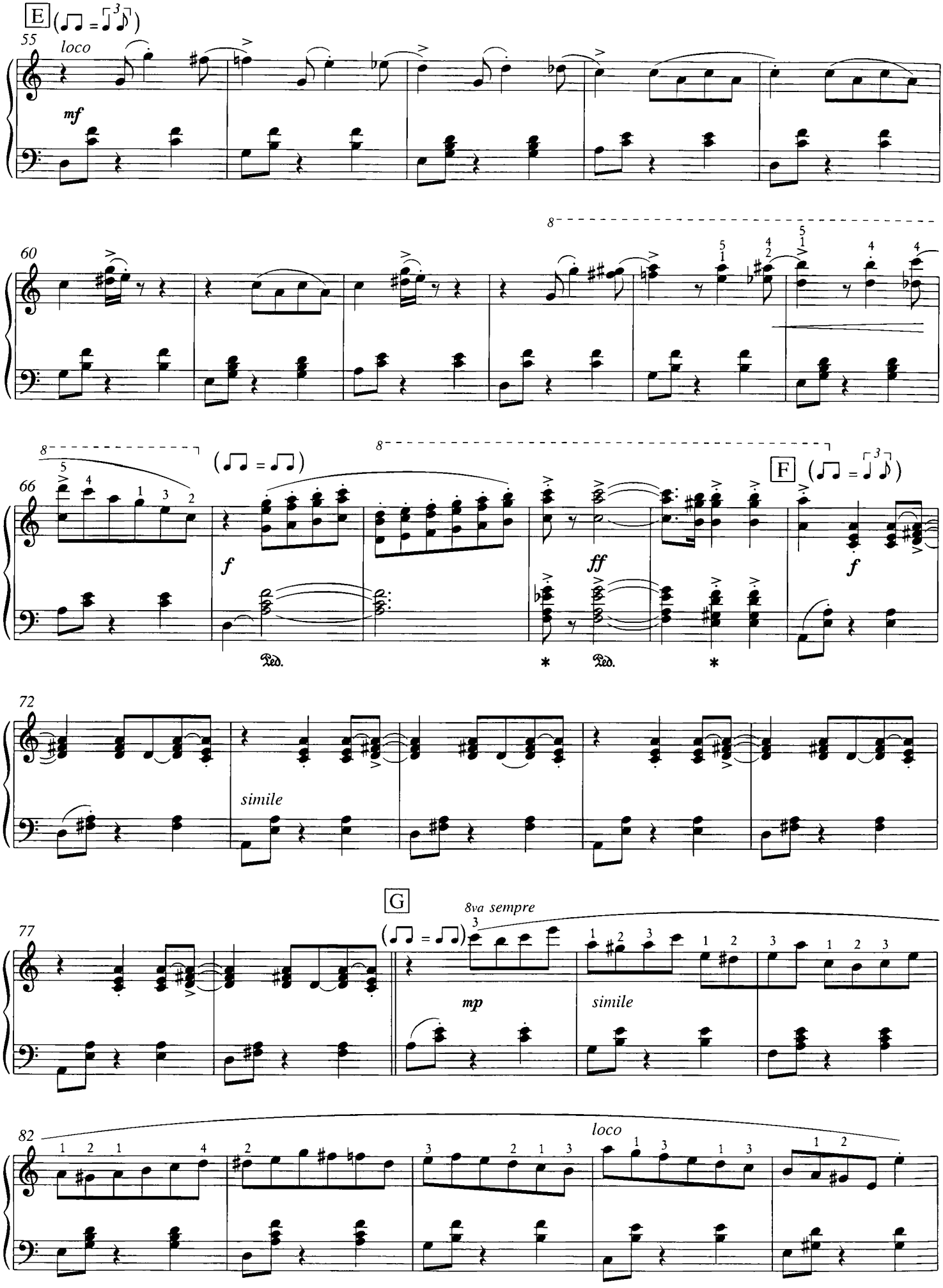
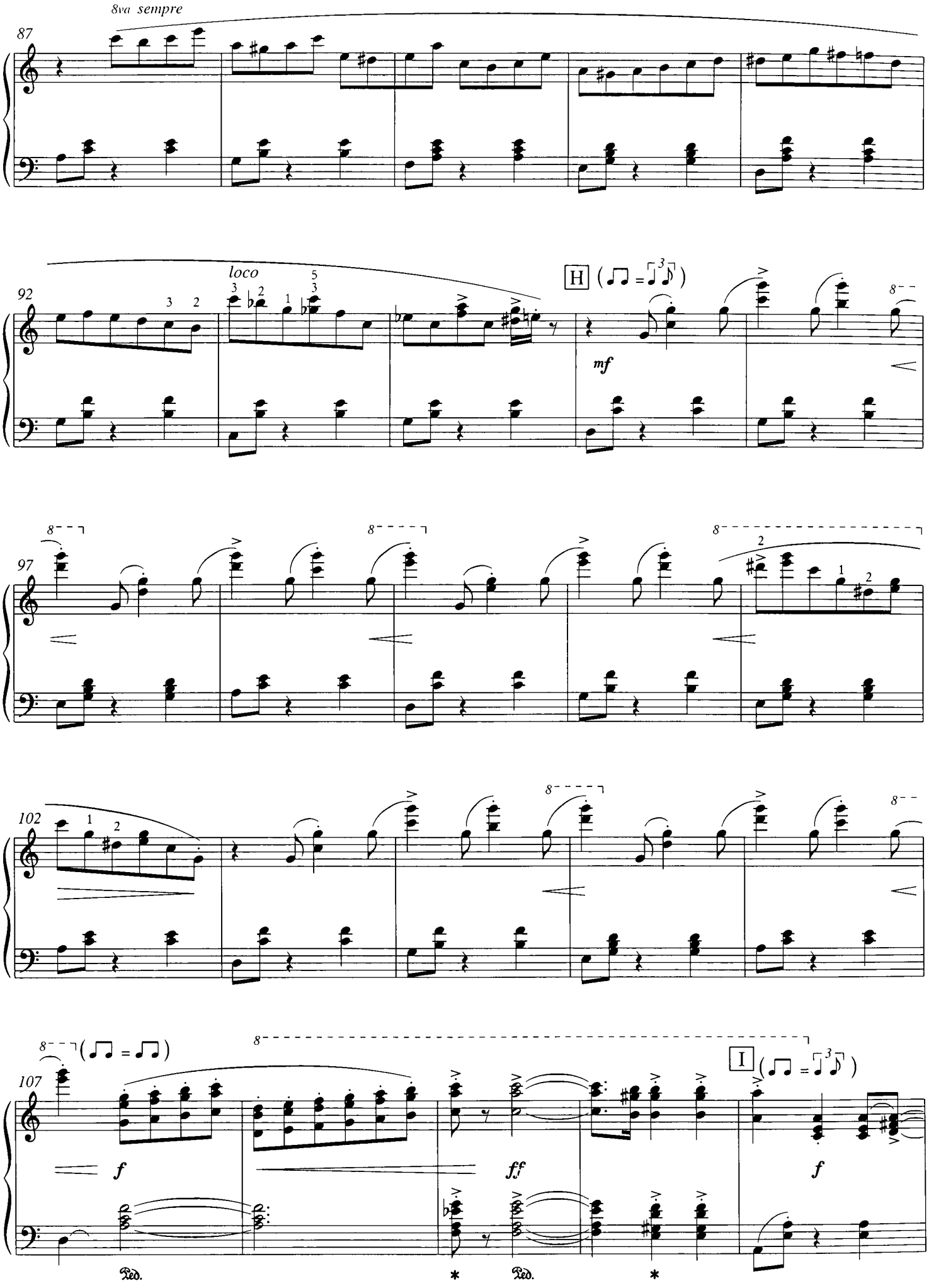
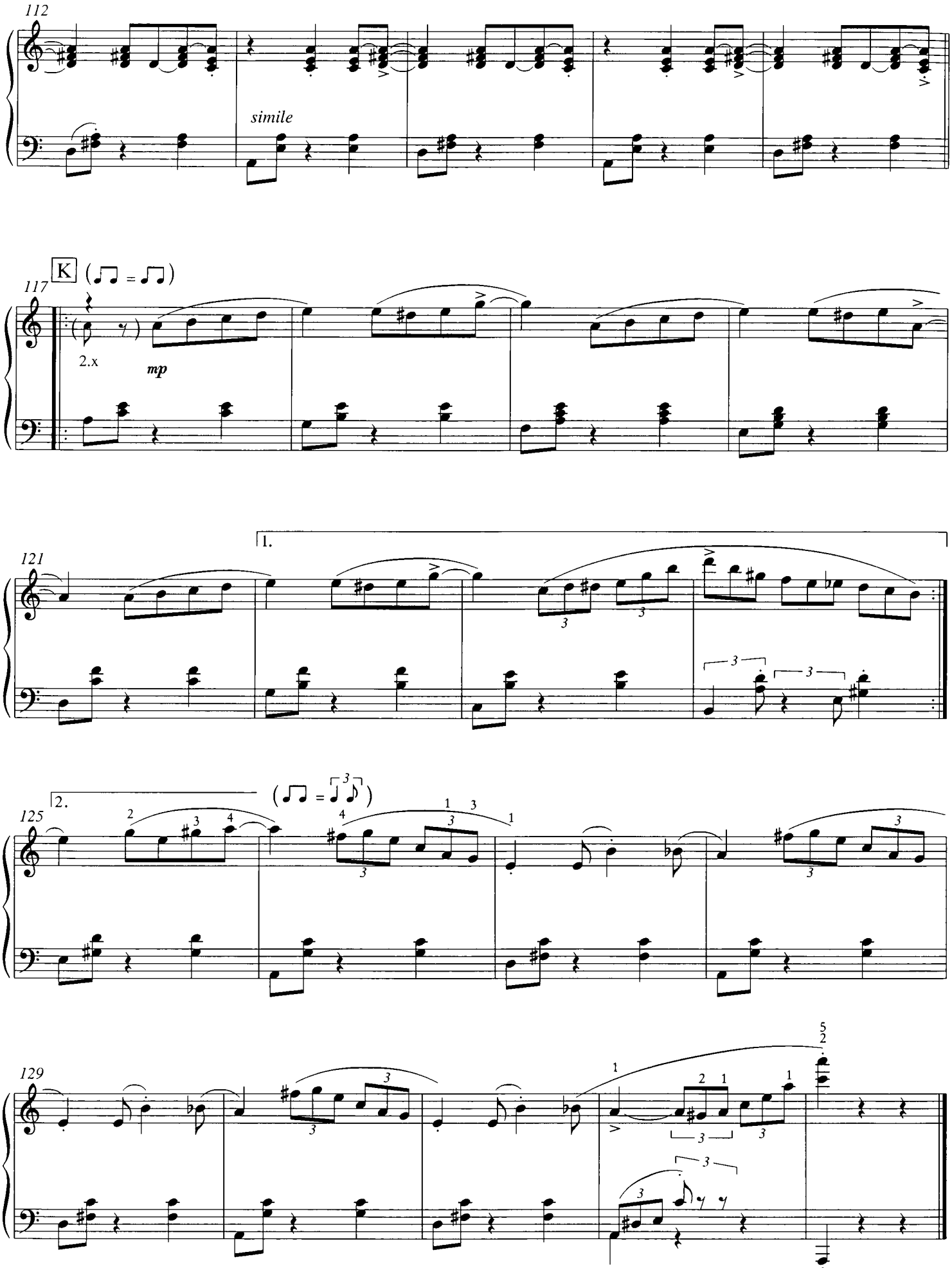
f

27

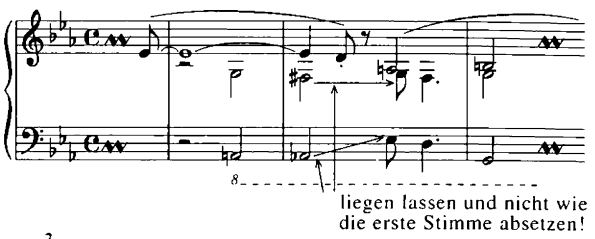
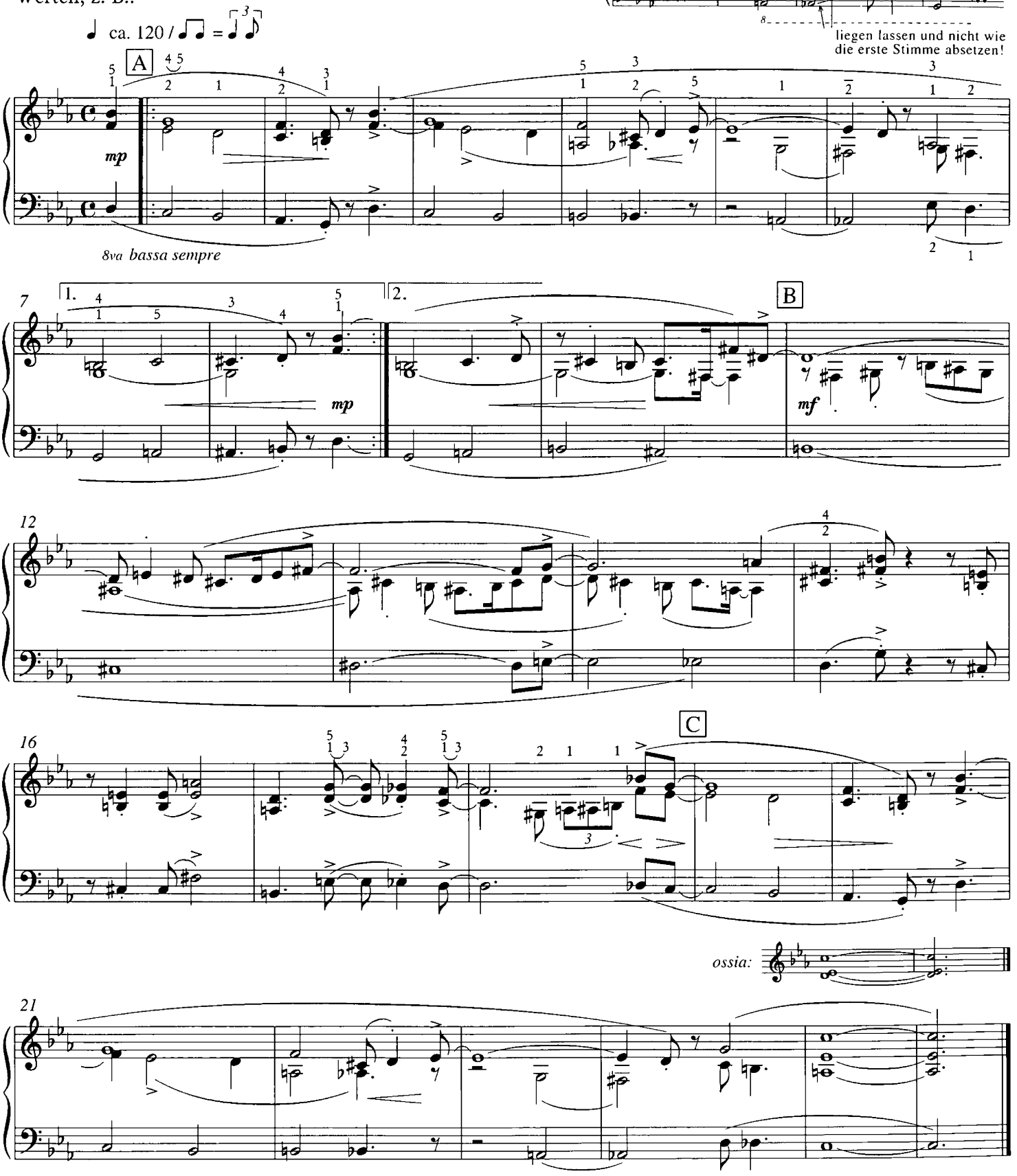
loco

C
1. x
33
8va
37
1.
2.
D
8va sempre
43
mf
E
48
f
F
53
loco
58
8
8va

106 Schalk

In diesem Stück sind in der linken Hand folgende Spieltypen vereinigt: komplementärrhythmische Einwürfe, rhythmisch gleichgerichtetes Akkordspiel, Unterstützung melodischer Phrasen durch oktavierte Übernahme. Empfinde den angegebenen 3/4 - Takt ganztaktig und spiele echt 2 gegen 3 – das ergibt eine ganz andere Spannung als bei einem 6/8 - Takt.

107 Waltz - Rondo

In diesem Stück sind folgende Elemente verarbeitet: Durchgangstöne, Einkreisungsgruppen, 3 - und 4 -Ton-Gruppen, Taktumwandlungen, komplementäre Spiele, Spieltyp linke Hand. Achte beim Einstudieren bewusst auf deren Zusammenwirken.

8
C
27
ff
f
Ped.
*
Ped.
*
32
D
37
mp
8va sempre
simile
42
loco
47
8va sempre
51

E
55
loco
mf
60
8
66
8
8
f
Ped.
ff
Ped.
F
f
72
simile
G
77
8va sempre
mp
simile
82
loco

8va sempre
87
loco
92
H
mf
97
102
107
f
ff
f
Ped.
Ped.

112
simile
117
K
2.x
mp
121
1.
125
2.
129

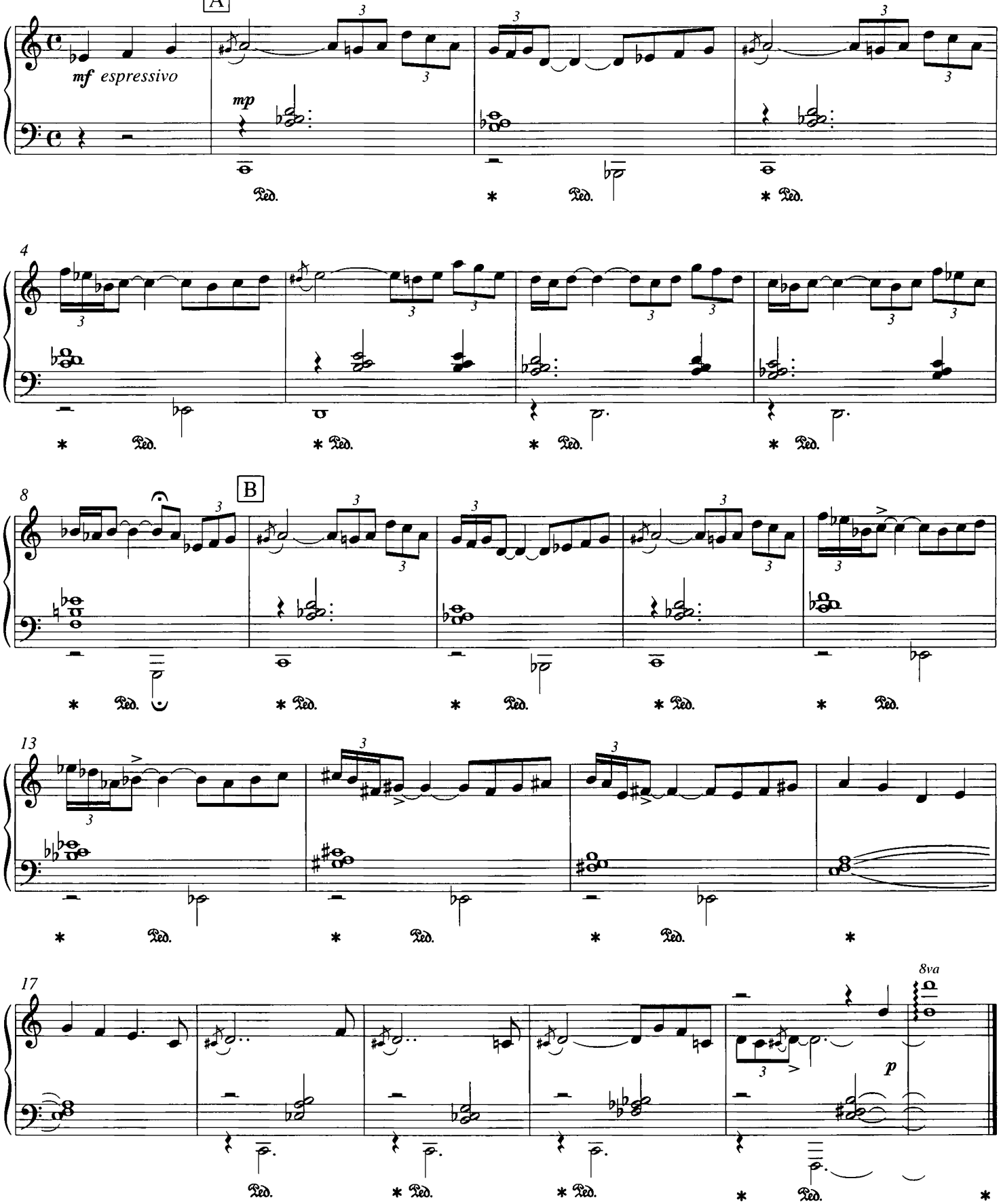
108 Homage To MJQ *

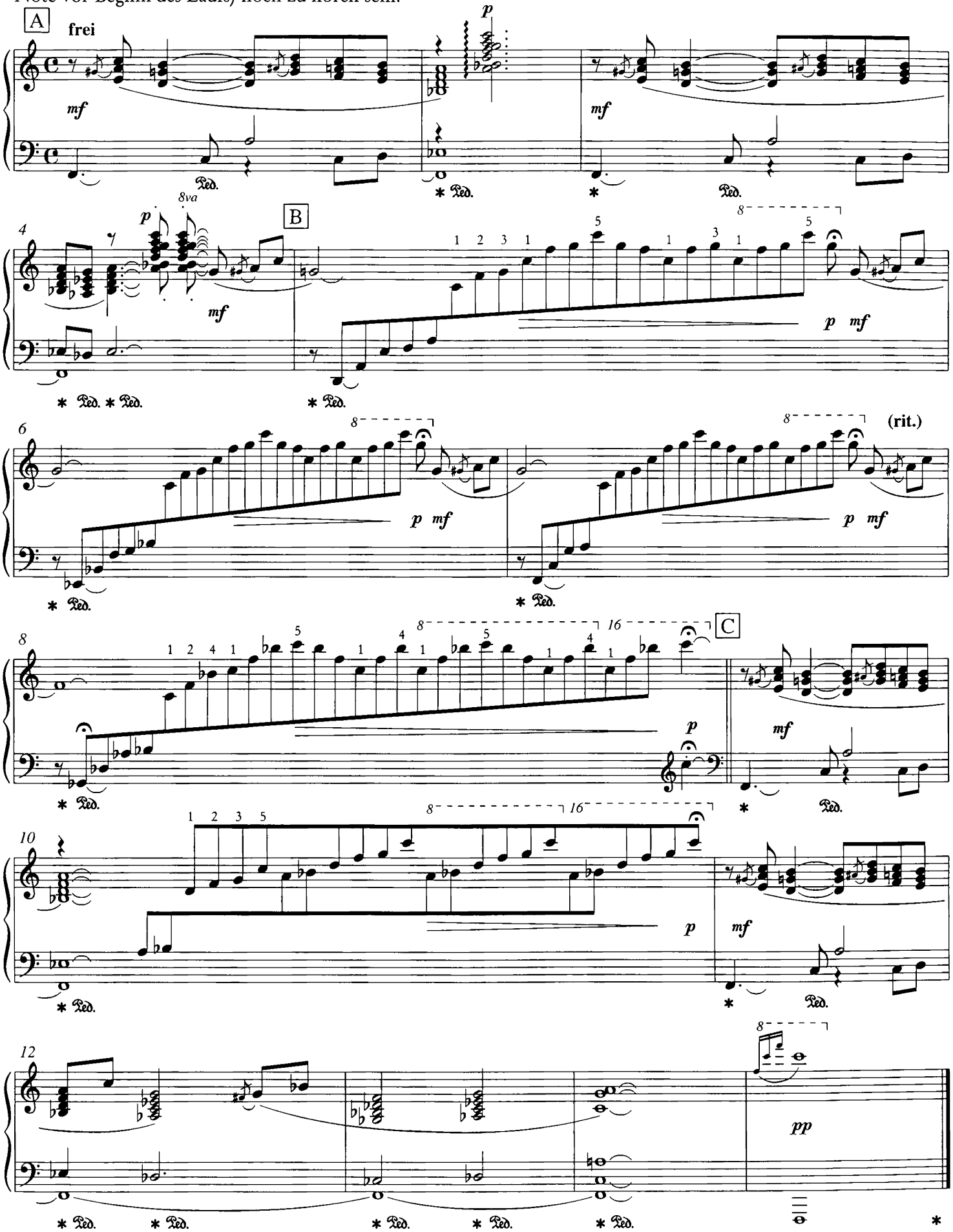
Teil A ist eine Synthese von Ballade und dreistimmigem Choralsatz, chromatisch modulierend. Teil B enthält eine kurze rhythmische Imitation, die sich aus dem rhythmischen Motiv des Überleitungsmaterials (Kasten 2) herausgebildet hat. Achte auf die Stimmführung; spiele die Stimmen genau in ihren angegebenen Werten, z. B.:

* MJQ = Modern Jazz Quartet

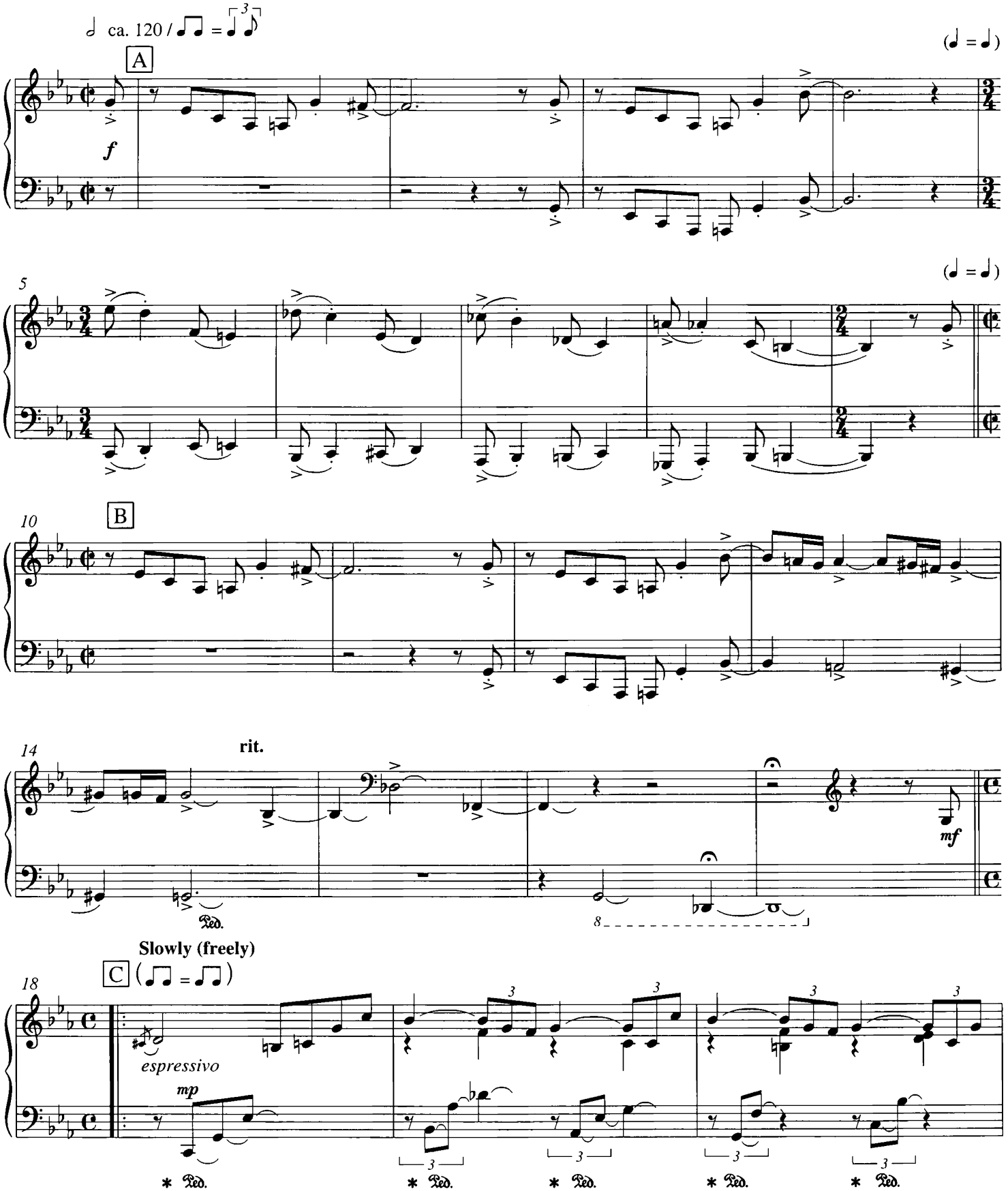
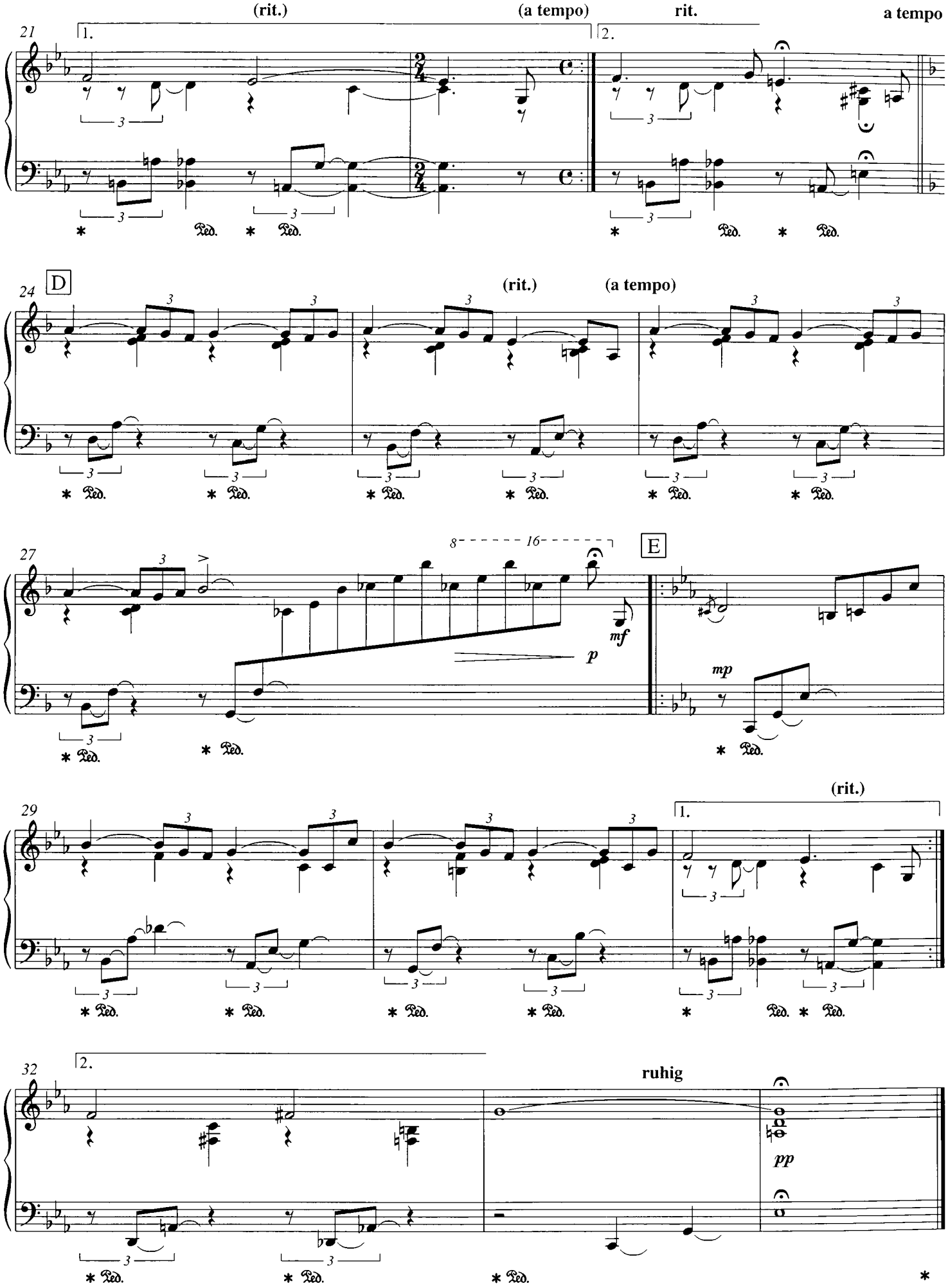
109 Remember Yesterday

Die unterschiedliche Dynamik (rechts mezzoforte, links mezzopiano) gibt der Ballade die gewünschte Expressivität. Übe wie gehabt: rechte Hand = Tastengrund, linke Hand = Tastenschwebe.

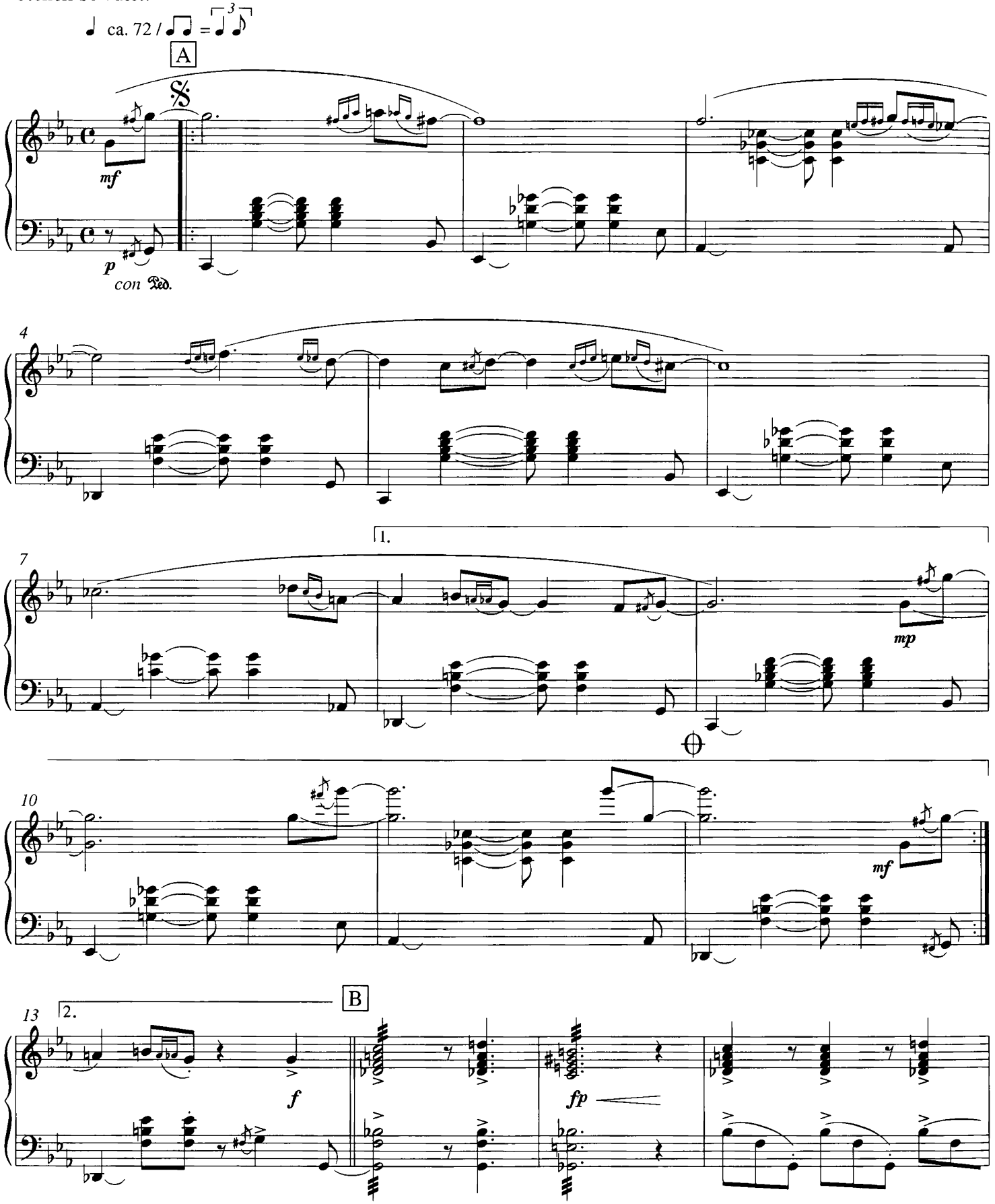
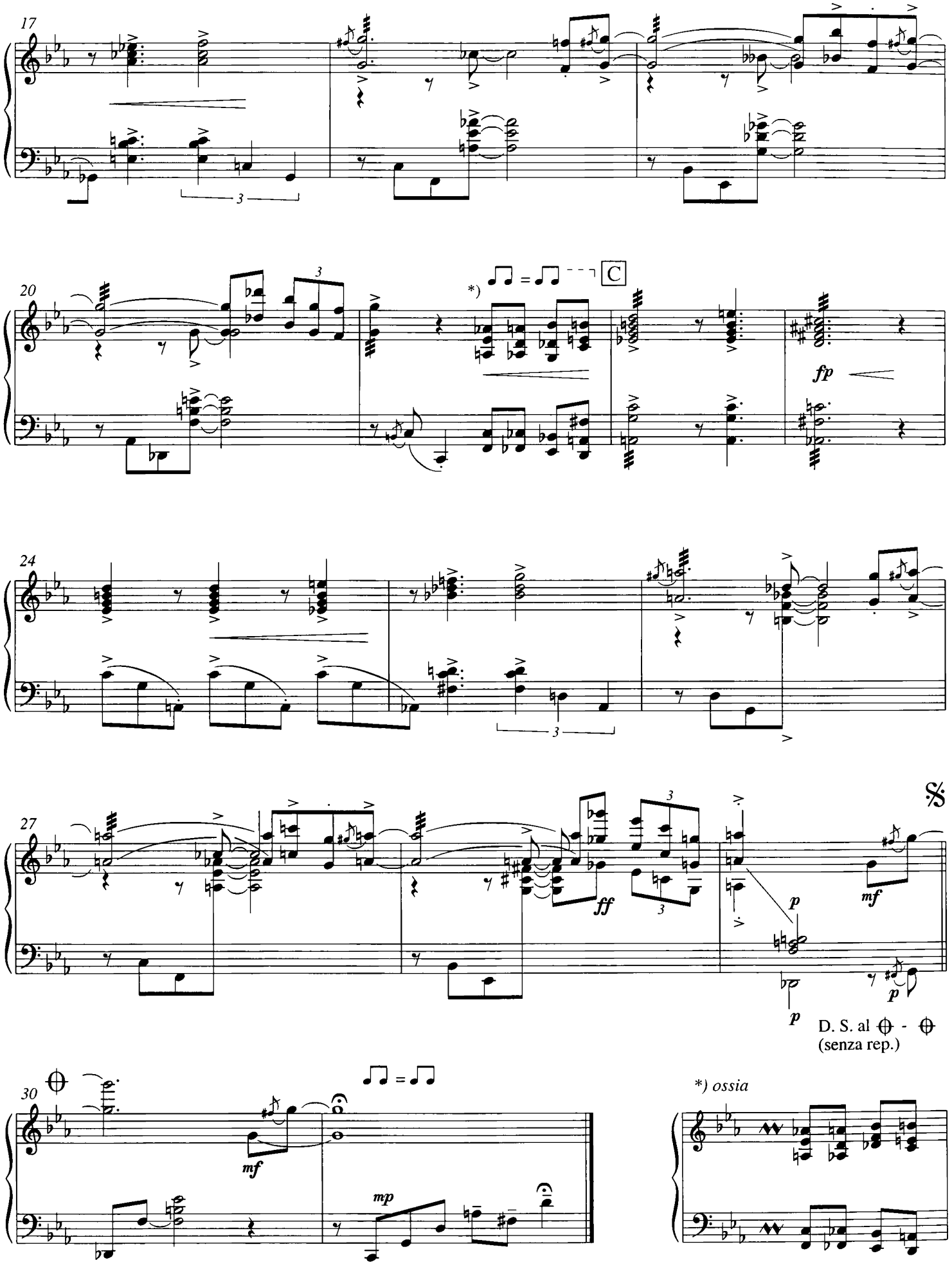
Tempo rubato

♩ ca. 60 / ♪♪ = ♪♪

110 Kleine Fantasie in F

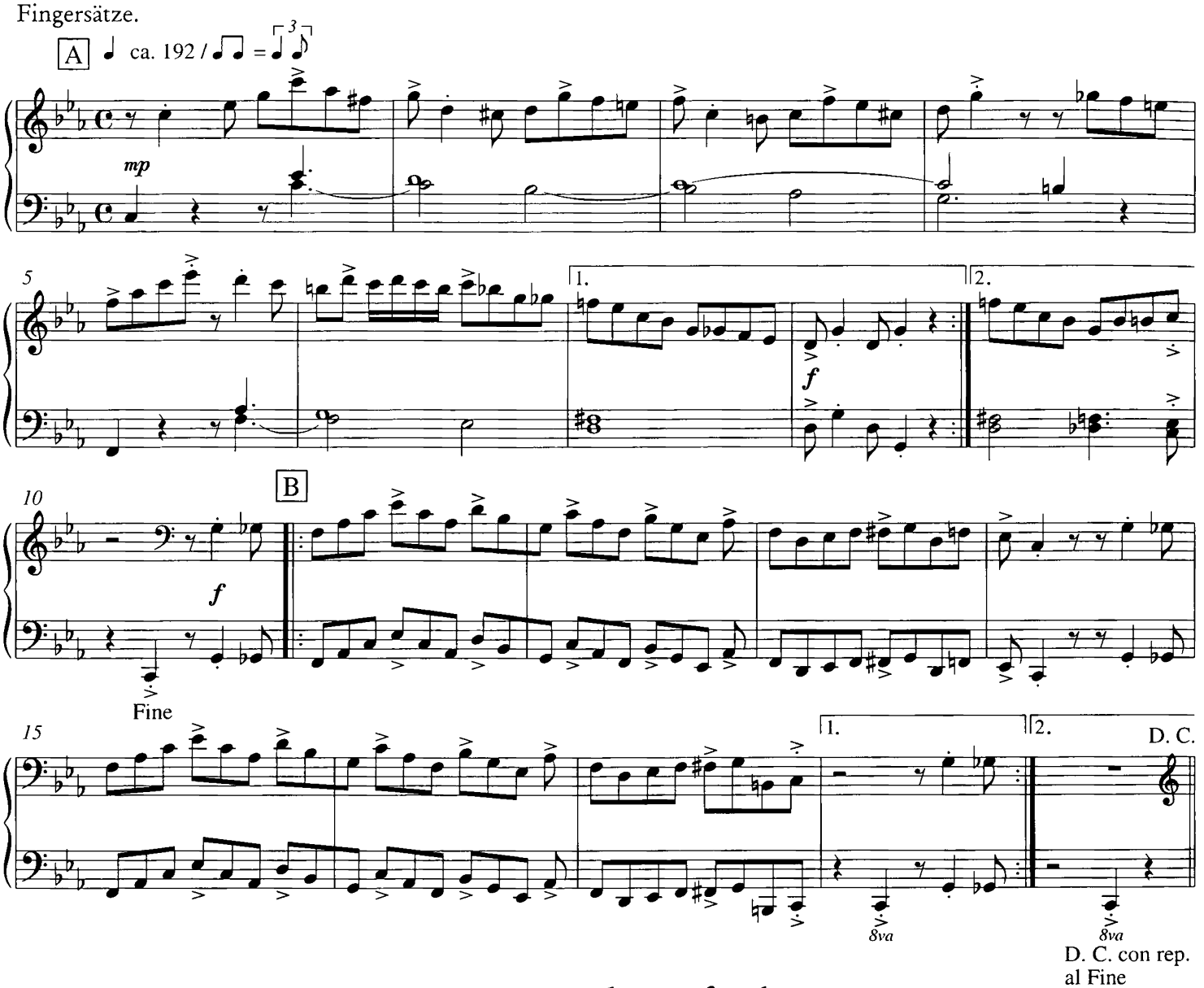
Spiele expressiv und spontan, nicht weichlich. Beginne alle Läufe langsam, beschleunige ab Einsatz der rechten Hand. Der Lauf soll leicht und souverän klingen. Auf der abschließenden Fermate muss der Melodieton (Halbe Note vor Beginn des Laufs) noch zu hören sein.

111 Day And Night

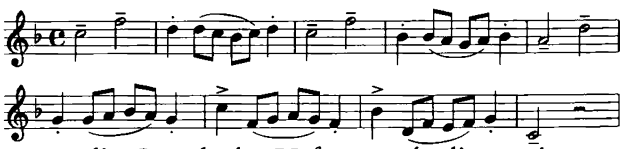
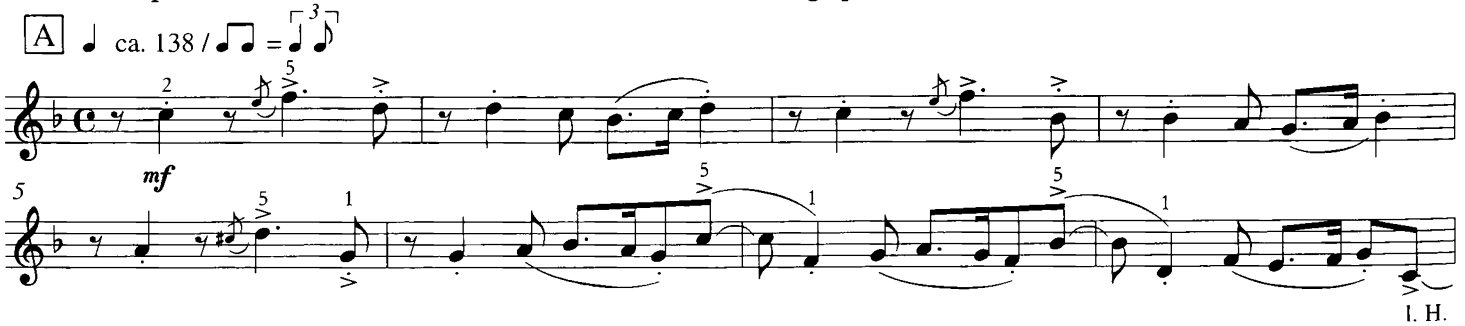
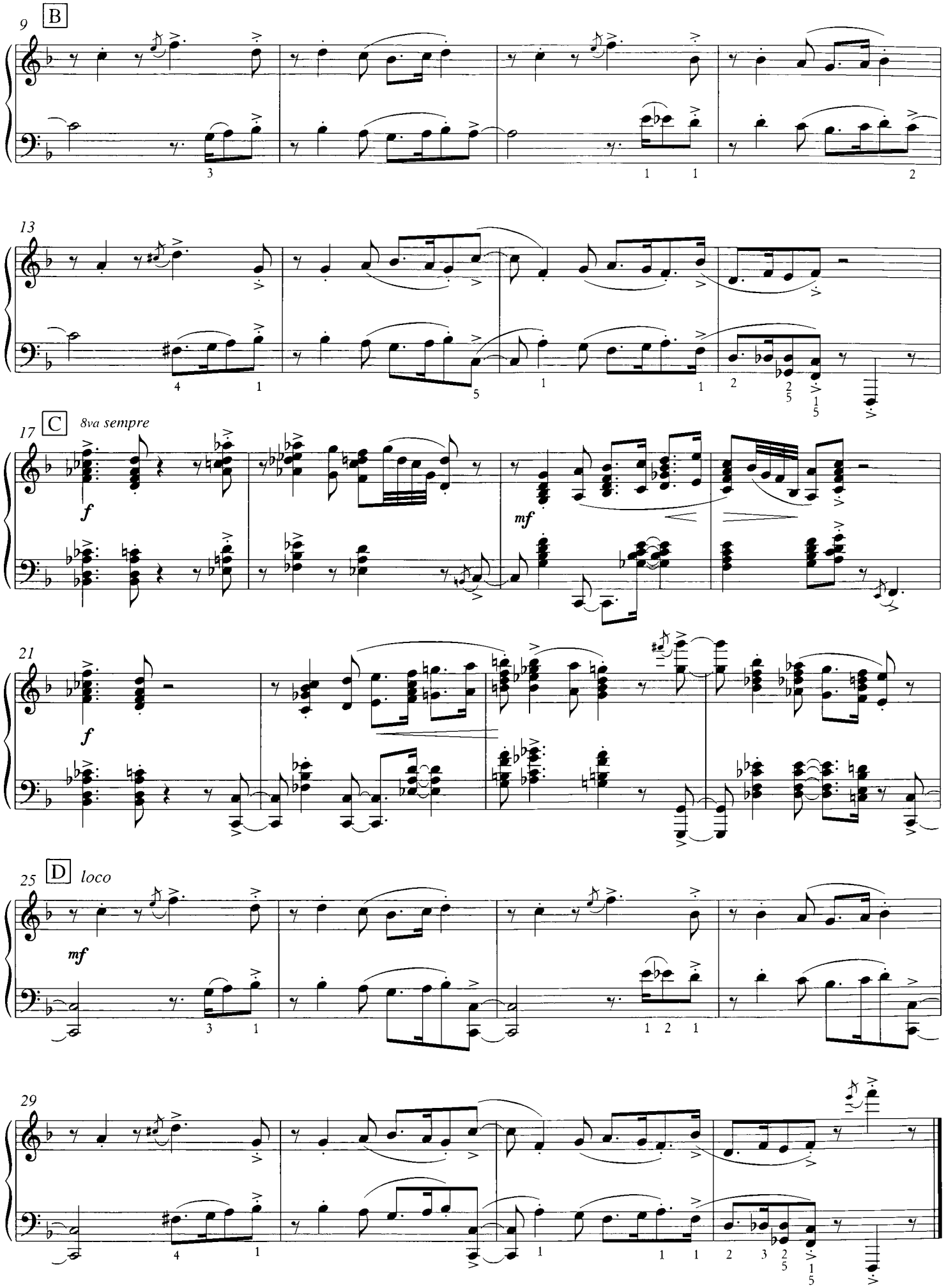
Beginne hektisch und aggressiv, aber durchaus rhythmisch. Spiele ab Takt 14 verhaltener und ruhiger. Im Slowly-Teil greift die rechte Hand die Melodietöne intensiv (Tastengrund); alle anderen darunter liegenden Töne gehören zur Begleitung der linken Hand, die leiser (Tastenschwebe) klingen müssen. Gestalte den melodischen Verlauf dieses Balladen-Teils nach den Spitzentönen in der rechten Hand. Dieser Teil sollte so gespielt werden, als ob er aus dem Moment heraus entsteht, wäge entsprechend die Tempowahl (schneller bzw. langsamer werden) ab – die Melodie muss „sprechen".

(rit.)
(a tempo)
rit.
a tempo
21
1.
2.
D
24
(rit.)
(a tempo)
E
27
8
16
mf
p
mp
(rit.)
29
1.
32
2.
ruhig
pp
Ped.

112 Ballade c-Moll

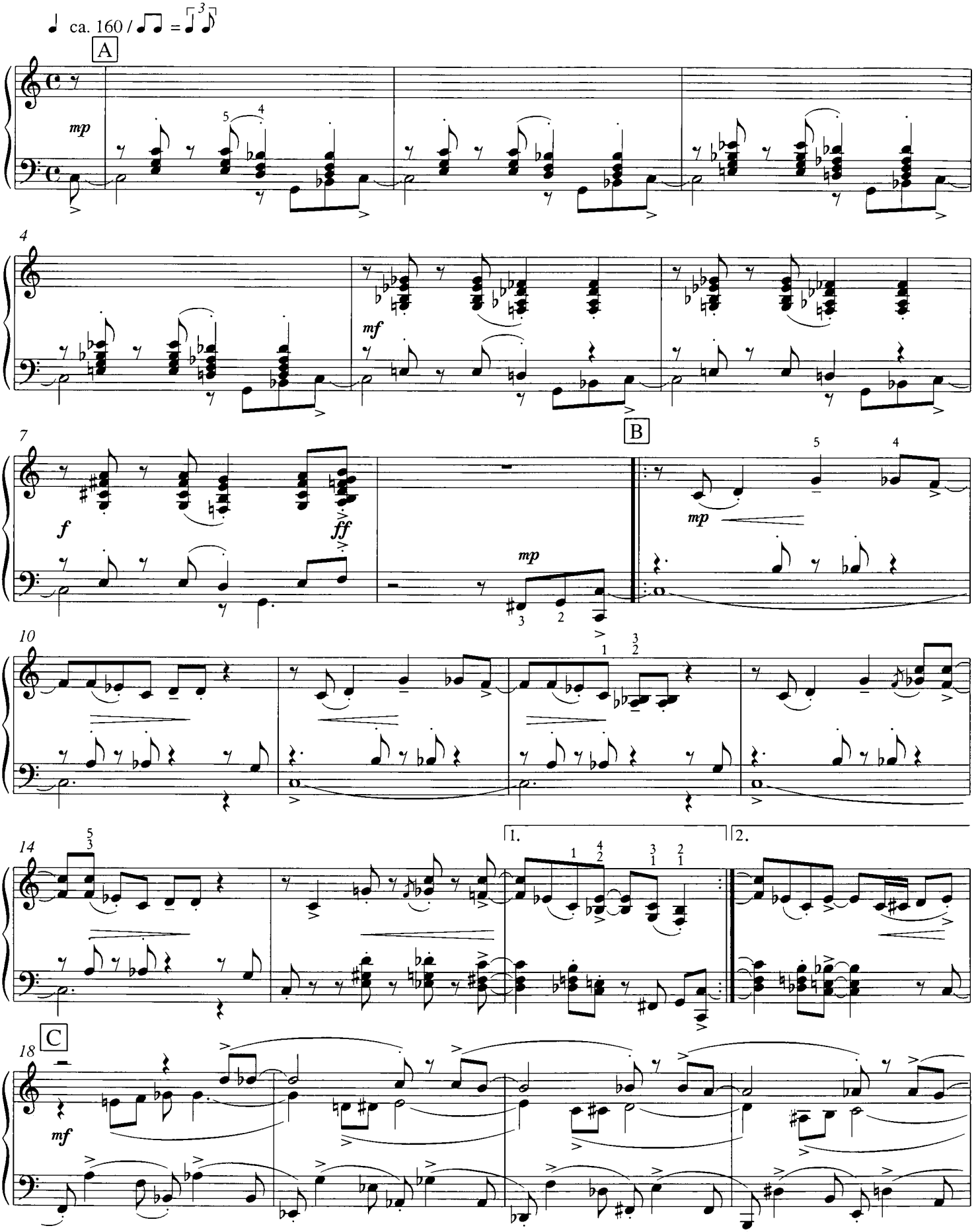
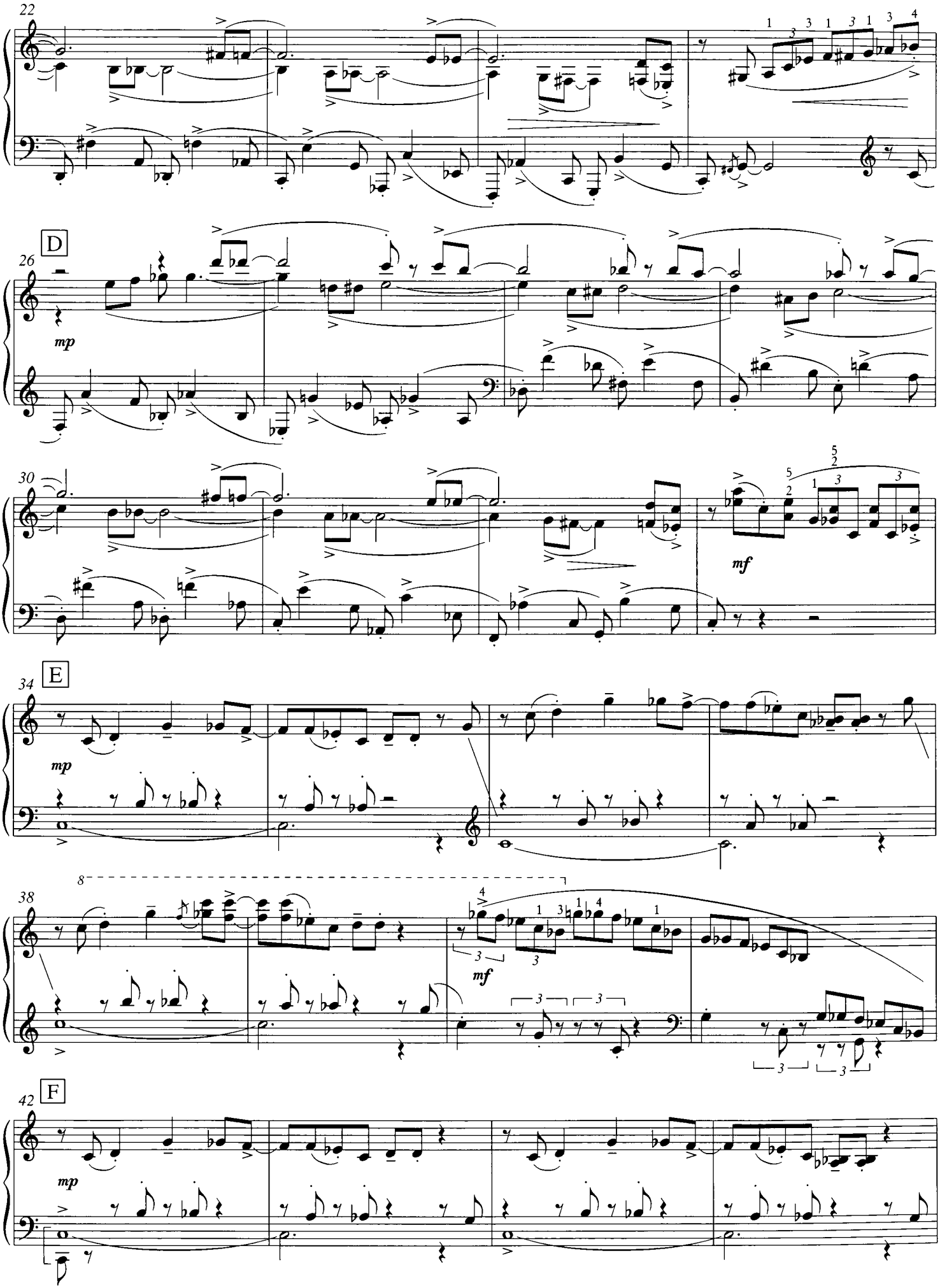
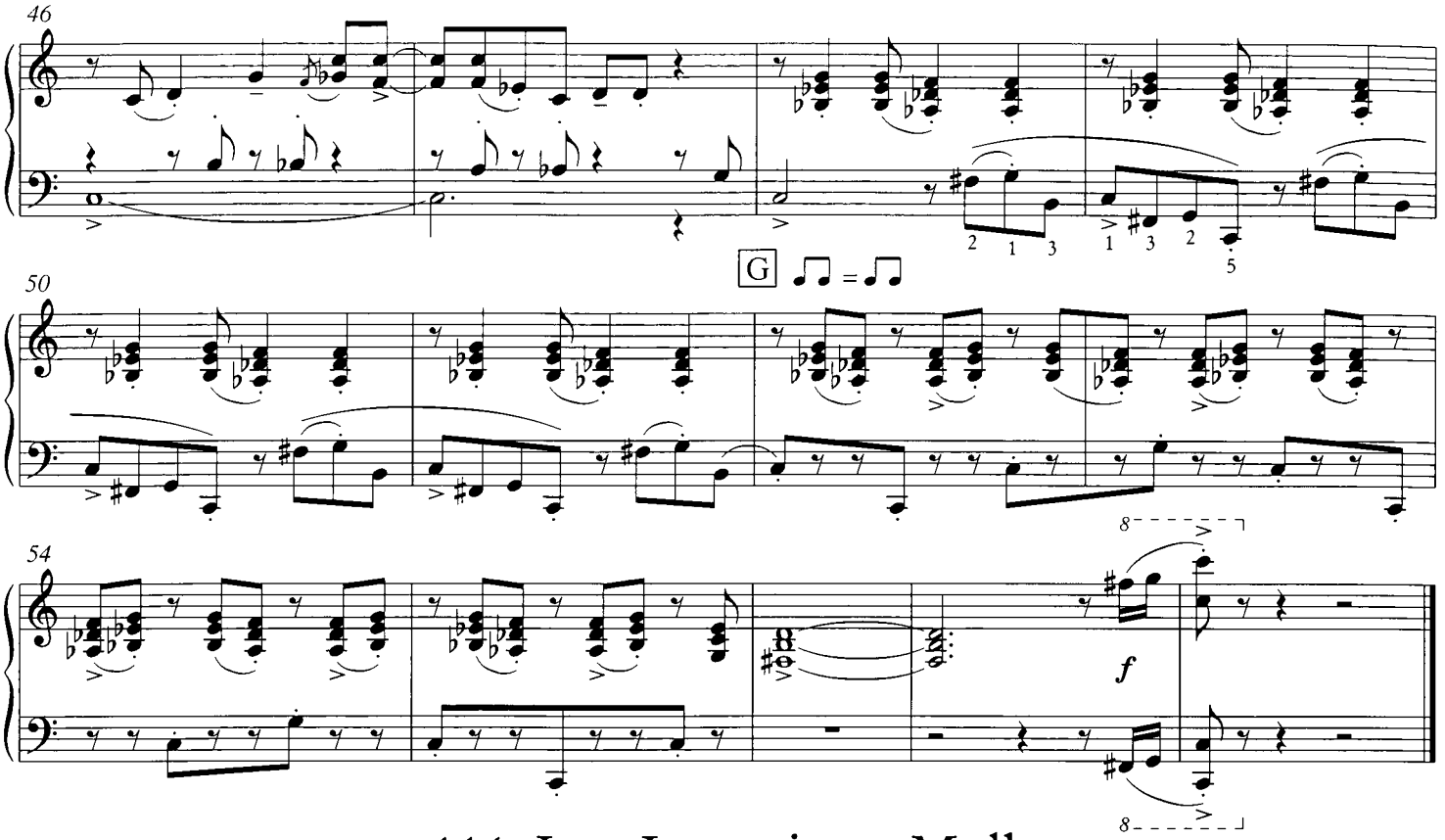
In dieser Ballade hat die linke Hand mehrere Funktionen zu übernehmen. Trotz der Ruhe im 1. Teil muss unauffällig Bewegung geschaffen werden. Beachte hierbei die rhythmisch komplementäre Spielweise zwischen rechter und linker Hand. Der Mittelteil besteht aus rhythmisch-harmonischen Breaks, die mit beiden Händen ausgeführt werden, 3-Ton-Gruppen und (als Klangverstärkung) oktavierte Melodieverdopplung. Erarbeite diese Stellen bewusst.

17
20
*)
C
fp
24
27
ff
mf
p
p
p
D. S. al ⊕ - ⊕
(senza rep.)
30
mf
mp
*) ossia

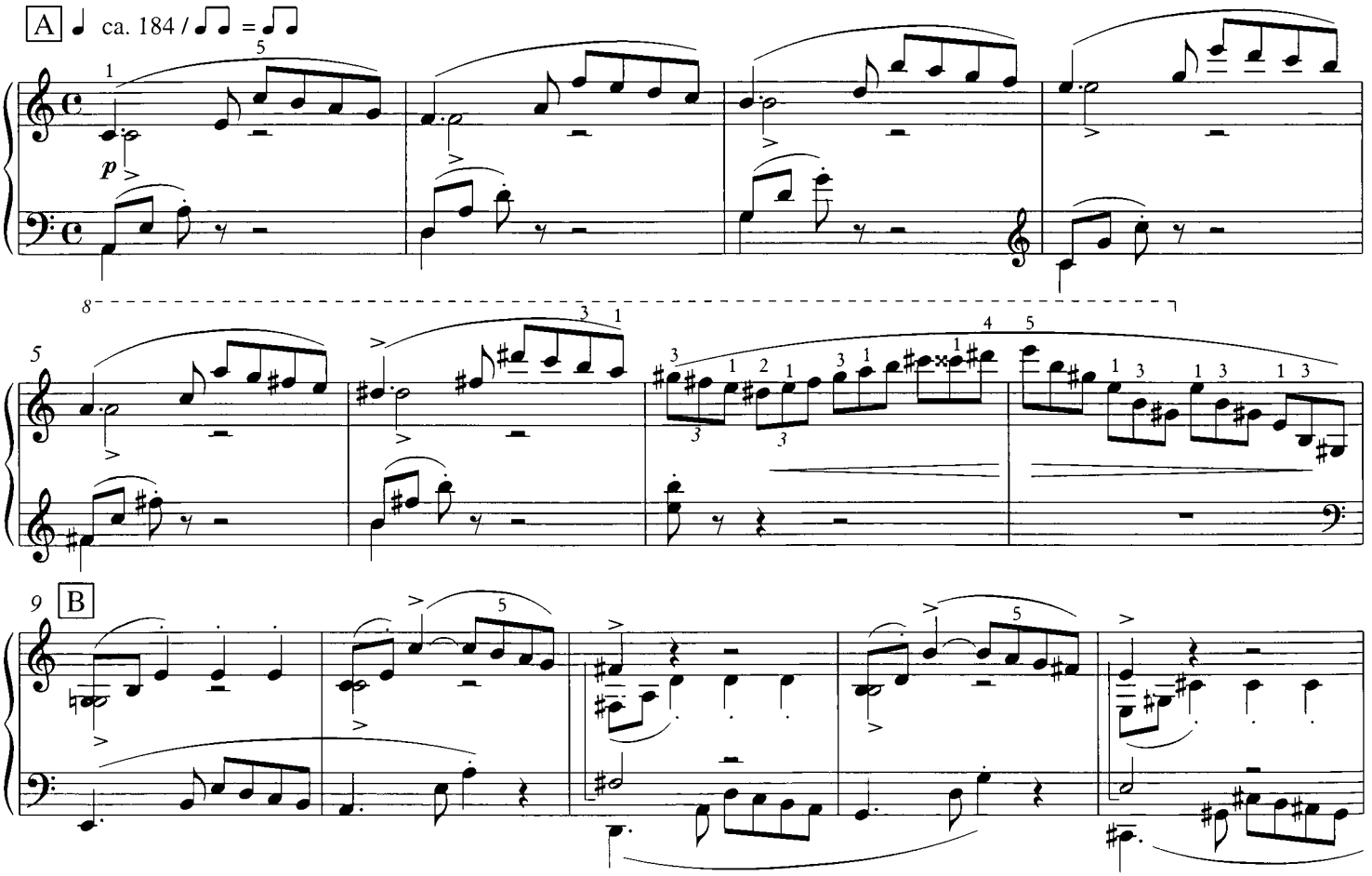
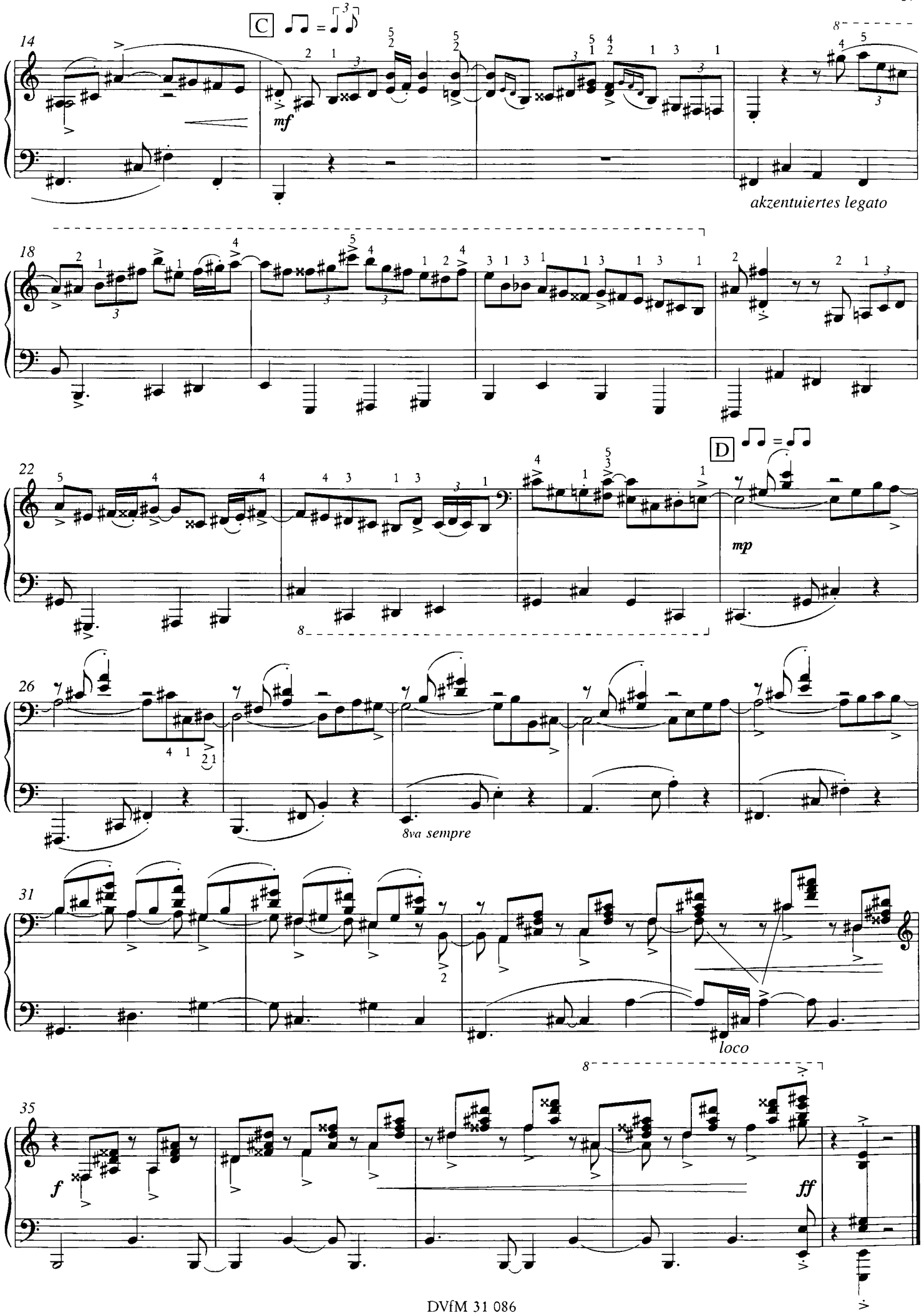
113 Jazz-Invention c-Moll

Die Verquickung von barocker Melodik und jazziger Stilistik im 1. Teil sollte leicht und spielerisch aufgefasst werden. Unmittelbar bricht der Mittelteil herein. Gestalte beide Teile in guter Balance und finde gut liegende Fingersätze.

114 Kontrapunkt auf Abwegen

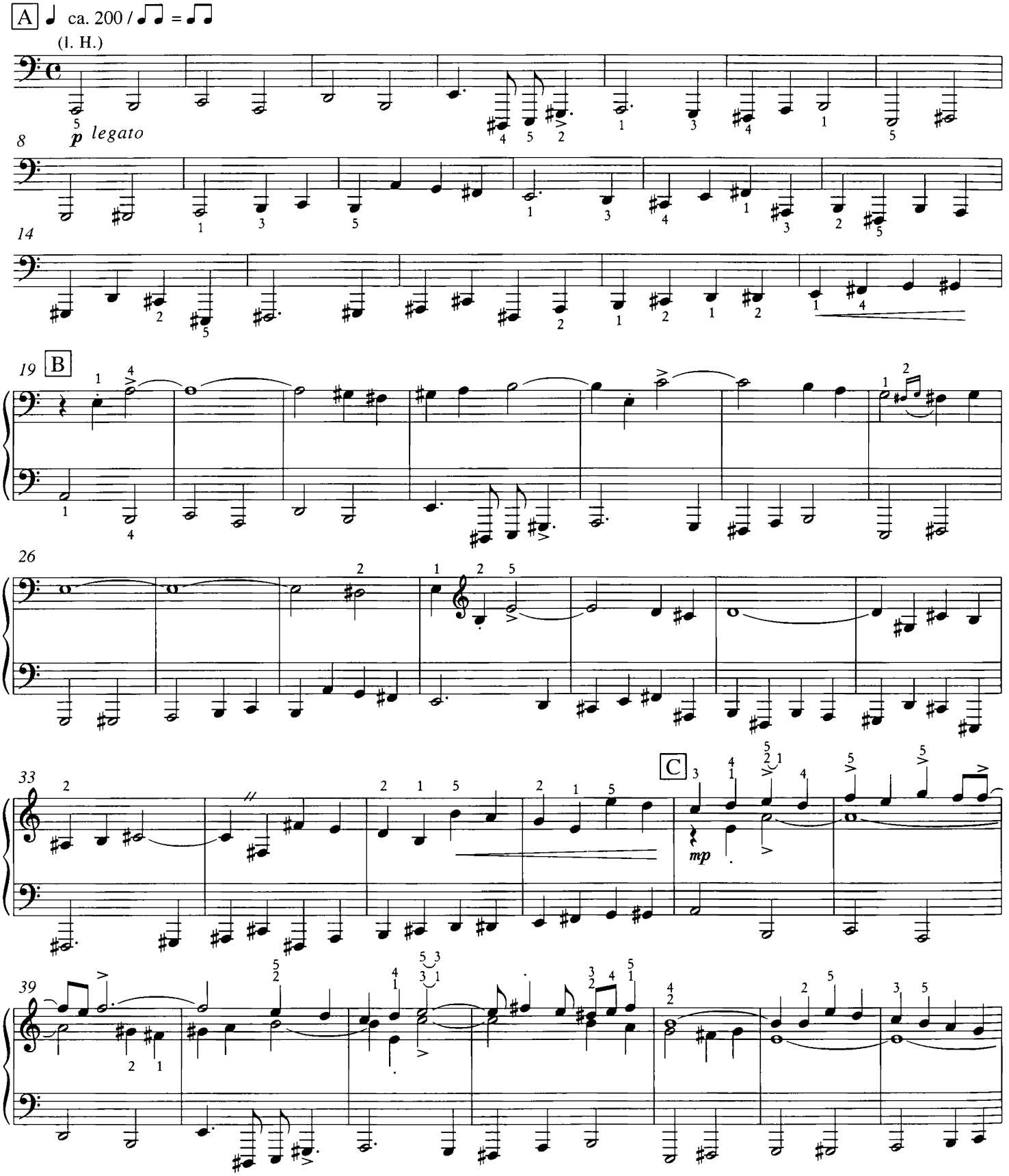
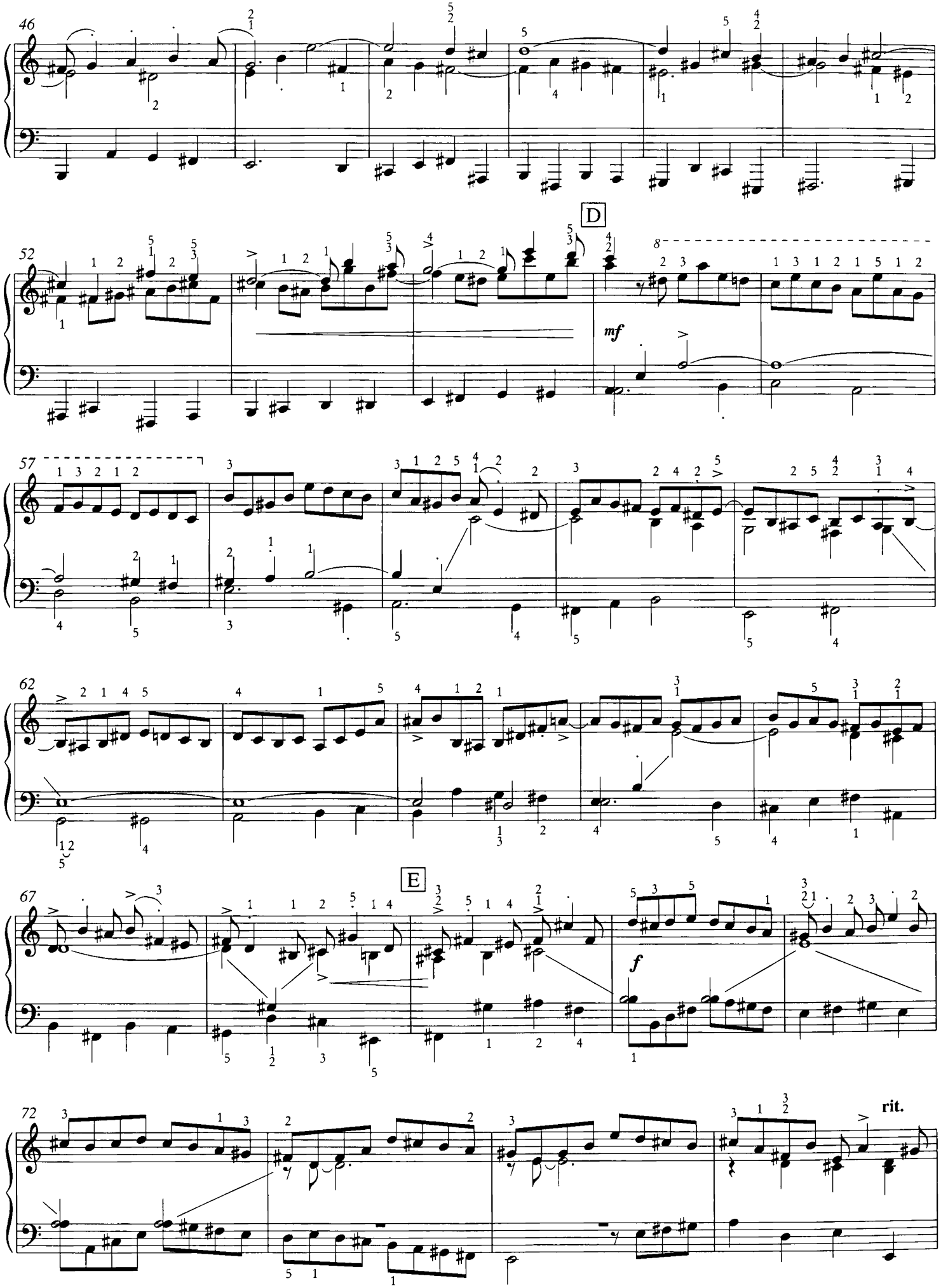
Die Melodie in originaler Notierung:

Der musikalische Spaß (nicht zu verwechseln mit einer Parodie) liegt in der stilistischen Umwandlung des Themas, wobei der Spieler um die Gestalt der Urform unbedingt wissen muss. Ebenso ist auch der Kontrapunkt in Teil B zu verstehen. Er hat lediglich die Aufgabe, die sich beim Hören des Themas innerlich förmlich aufzwingende Zweistimmigkeit an ihren markanten Stellen hörbar zu machen. Die sich daraus ergebende Spannung entlädt sich in Teil C als eine Art akkordischer Block-Break. Das Thema und sein Kontrapunkt werden in Teil D durch einen oktavierten Orgelpunkt auf der Dominante zum Schluss geführt.

9
B
13
17
C
8va sempre
f
mf
21
f
25
D
loco
mf
29

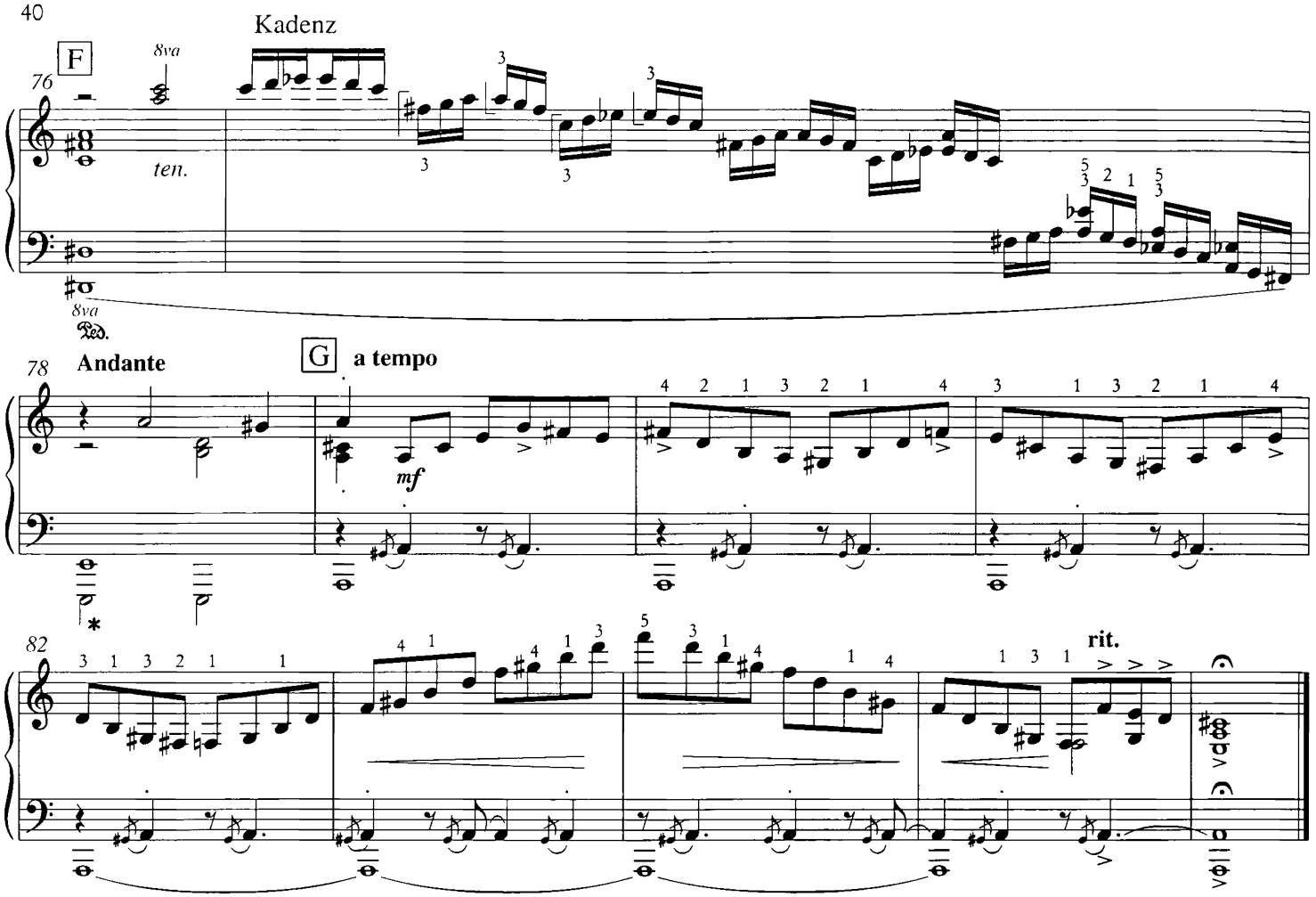
115 Die Geschichte vom ungetreuen Orgelpunkt

Analysiere die rhythmisch-metrisch fein verzahnten Spielelemente. Achte auf alle Einsätze, bei denen metrische Vorausnahmen und echte Hauptzeiten in kurzer Folge zu spielen sind. In diesem Fall übernimmt die linke Hand einen Großteil vorgezogener Notenwerte.

22
D
26
mp
30
mf
E
34
mp
38
mf
F
42
mp

116 Jazz-Invention a-Moll

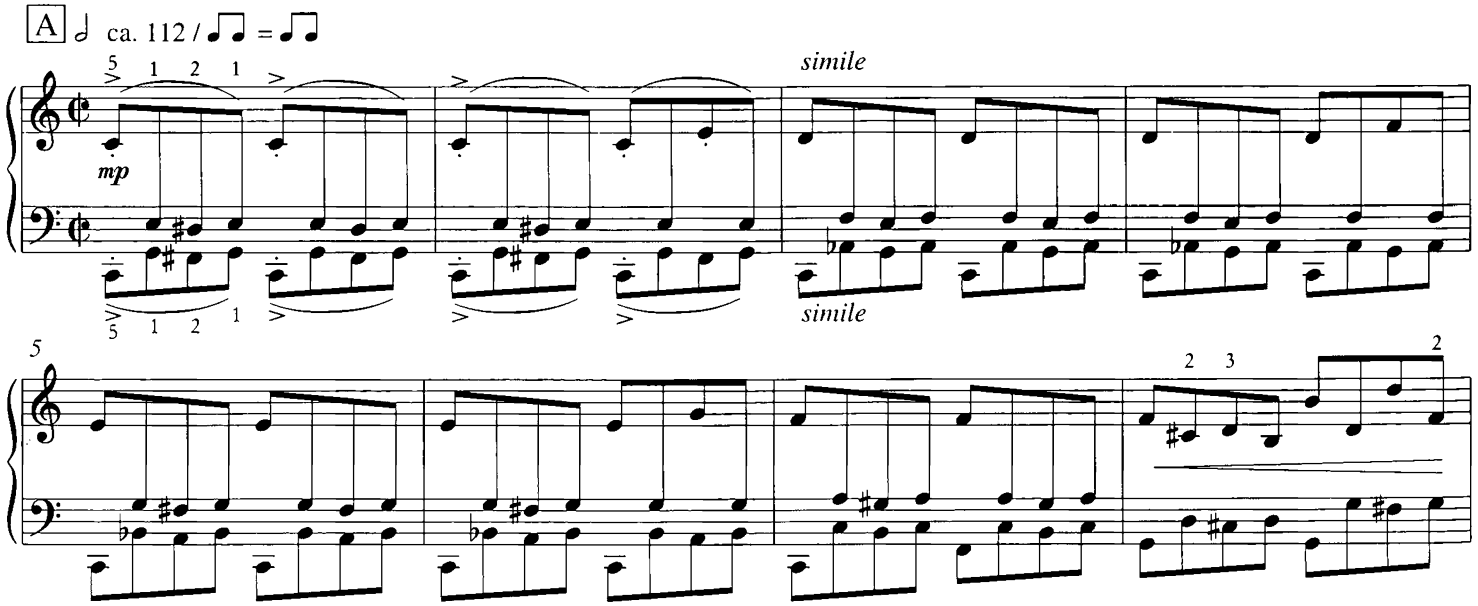
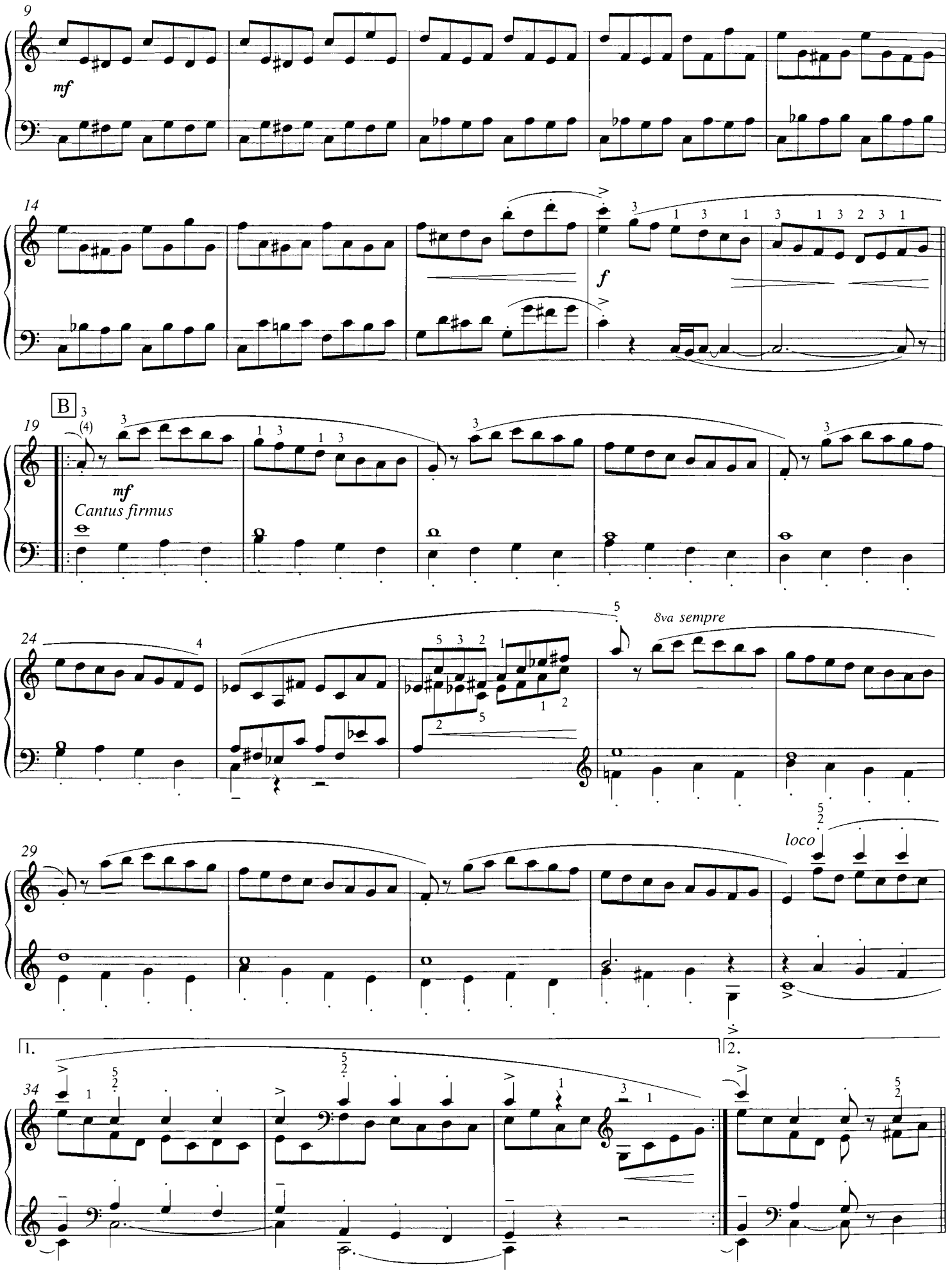
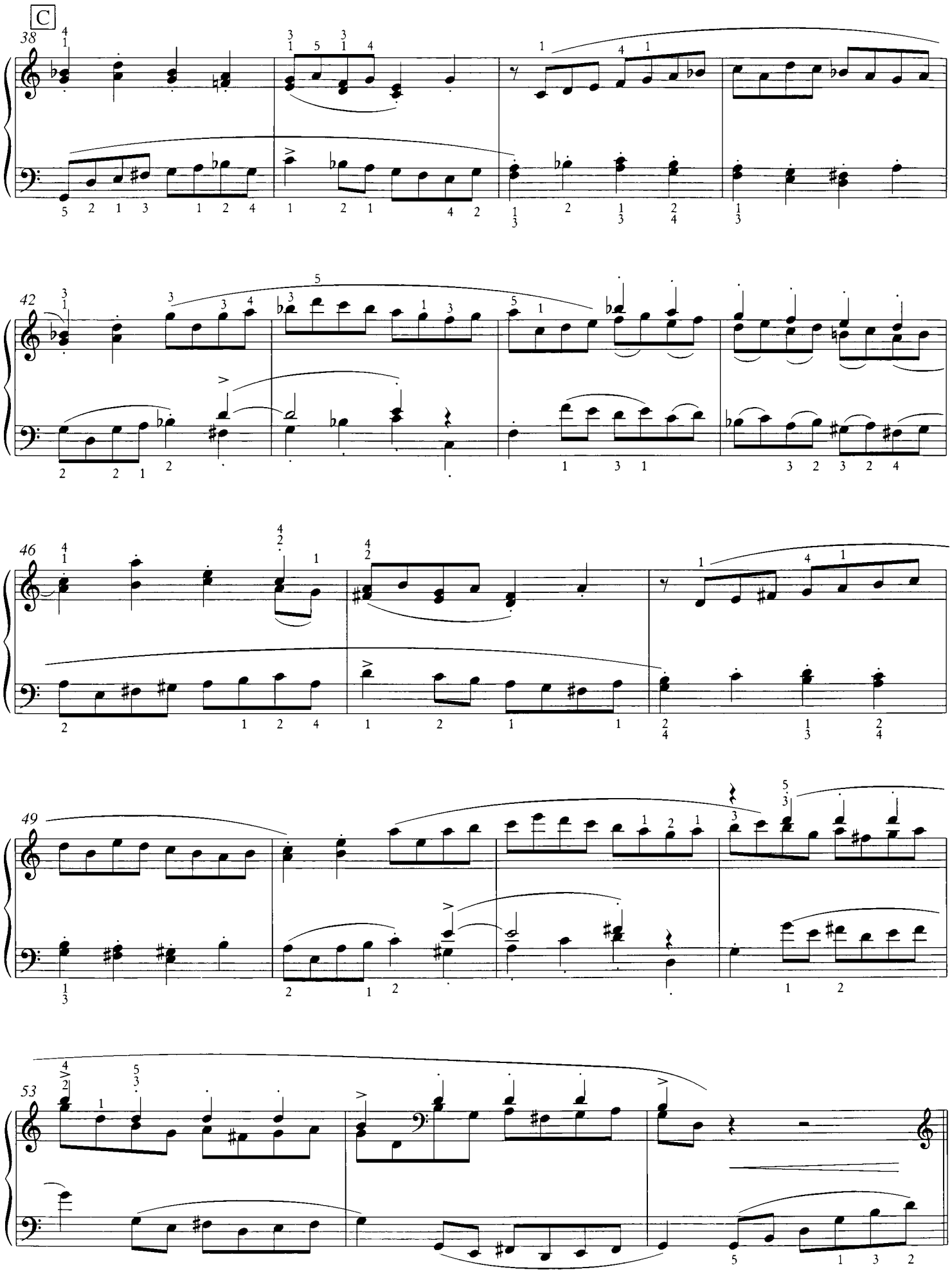
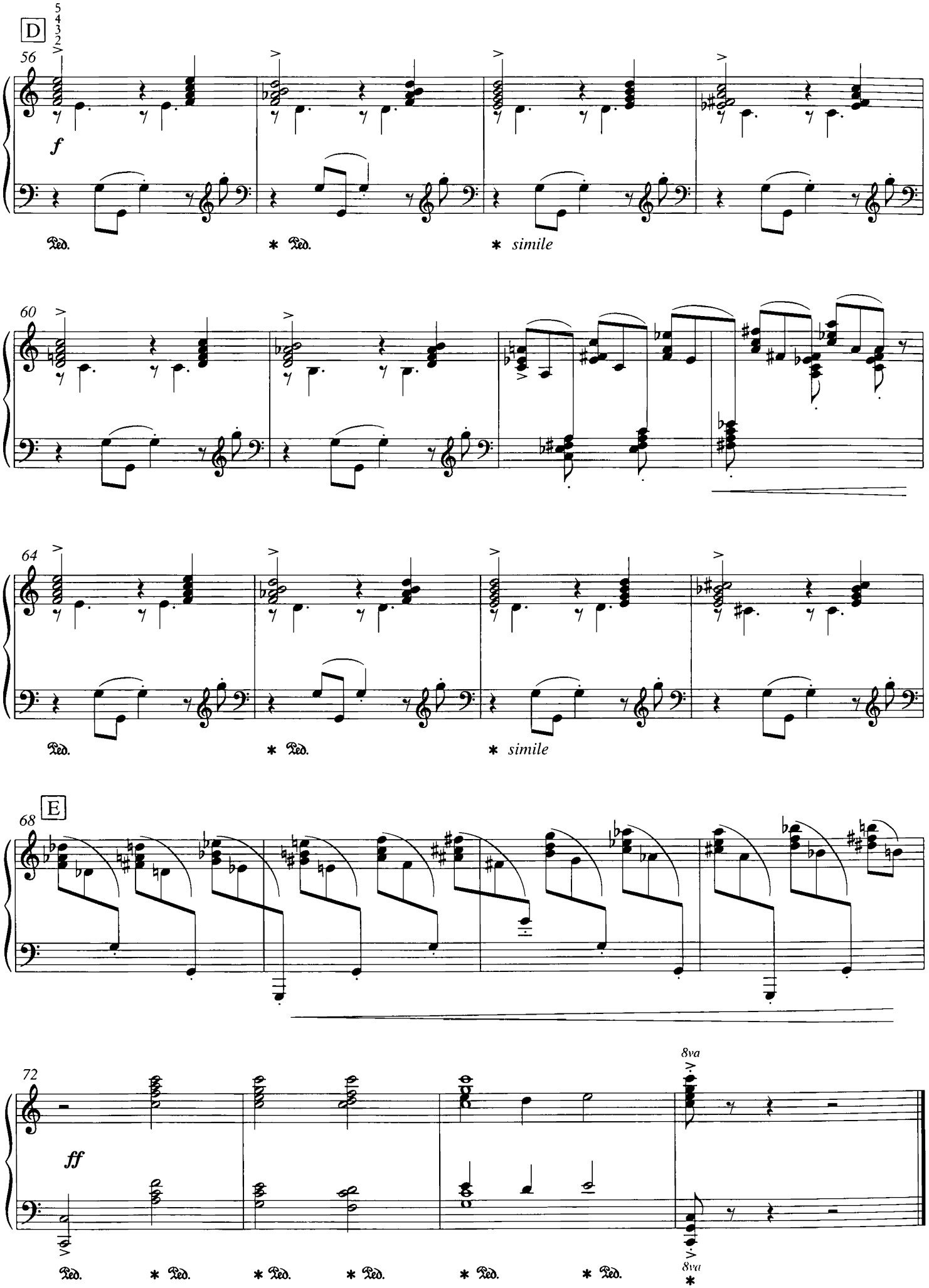
Dieses Stück basiert auf Sequenzierung. Die Spielfigur erfährt in Takt 10 (rechte Hand) durch das Staccato auf dem 2. Achtel eine stilistische Verfremdung, wozu die linke Hand eine zweitaktige kontrapunktische Linie spielt. Ab Takt 15 bricht das Jazz-Feeling hervor, um sich im sequentischen Harmonieverlauf in Teil C auszuspielen. Die Sequenzierung wird in Teil D beibehalten, jedoch mit vorgezogenen metrischen Hauptzeiten (achte auf den Komplementärrhythmus). In 3-Ton-Gruppen wird die „Daumenmelodie" zu Ende geführt.

C
14
mf
akzentuiertes legato
18
D
22
mp
26
8va sempre
31
loco
35
f
ff

117 Passacaglia a-Moll

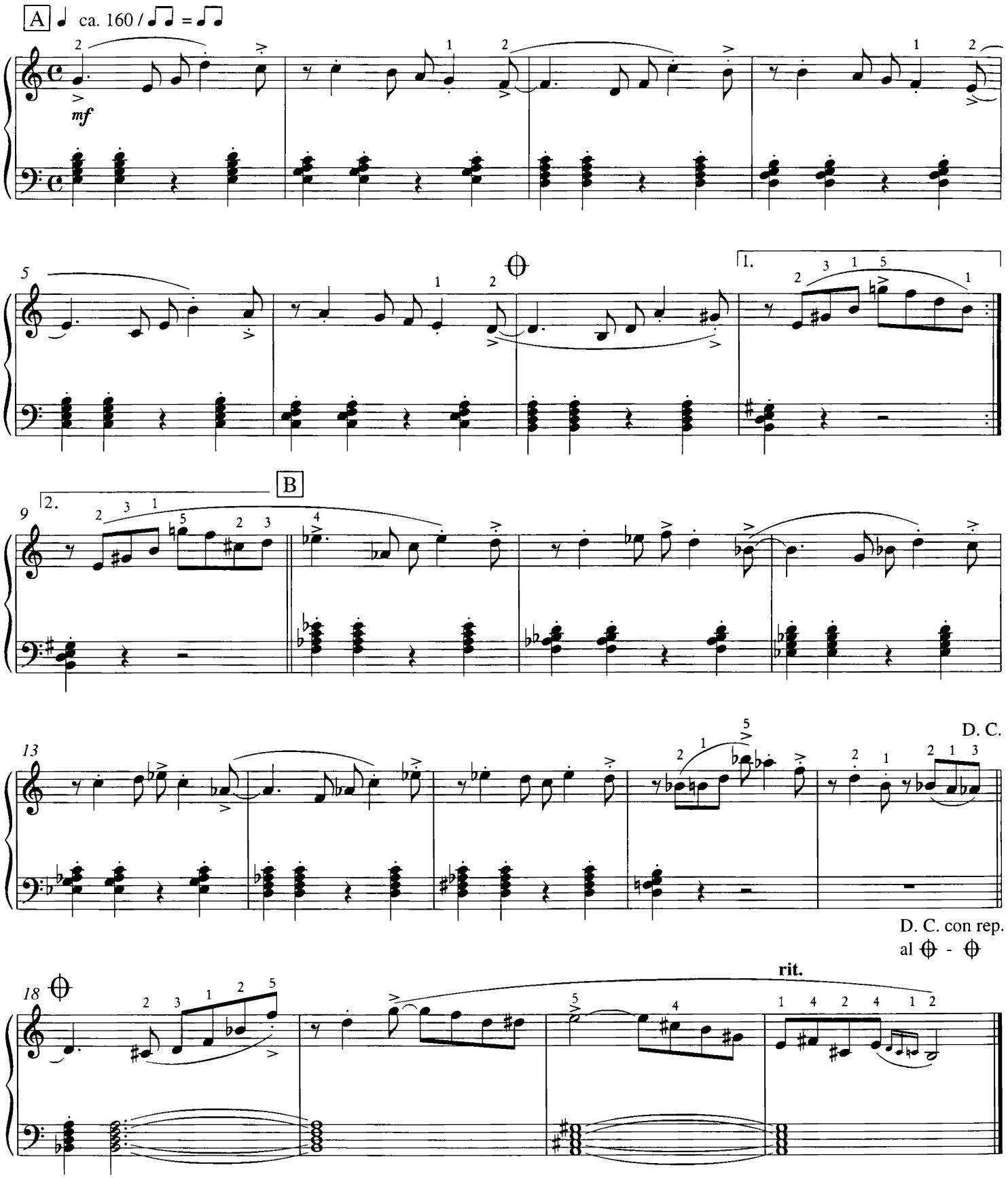
Diesem Stück liegt die Form der Passacaglia, in der über einem ostinaten (gleichbleibenden) Bass mehrere Variationen entstehen, zugrunde. Mit winzigen Abweichungen (stimmführungs- und grifftechnisch bedingt) wurde das 18 Takte umfassende Ostinato beibehalten, ebenso der 1. Kontrapunkt, der lediglich ab Teil F nicht mehr weitergeführt wird, weil eine Steigerung mit Sequenzen die Kadenz vorbereitet. Die Coda (Teil G) basiert auf einem Orgelpunkt, wobei die rechte Hand klassisch-technische Figuren mit stilabändernden Akzenten spielt und die linke Hand (Mittelstimme) ausgesprochene Jazz-Artikulation ausführt. Übe langsam, besonders die Stimmführungswechsel in Teil D und E. Die jeweils führende Stimme ist betont tastengründig zu spielen.

46
D
52
mf
57
62
E
67
f
72
rit.

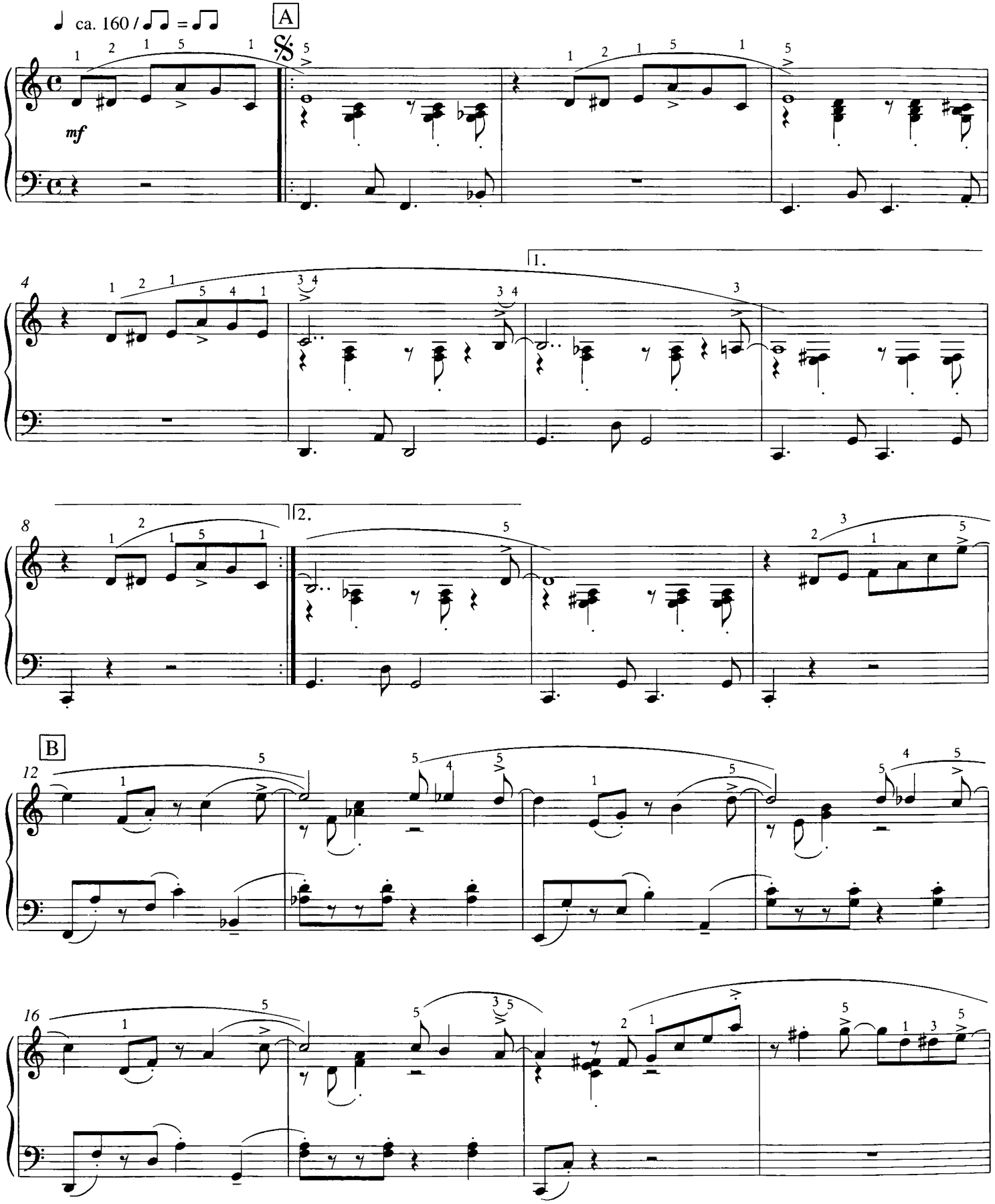
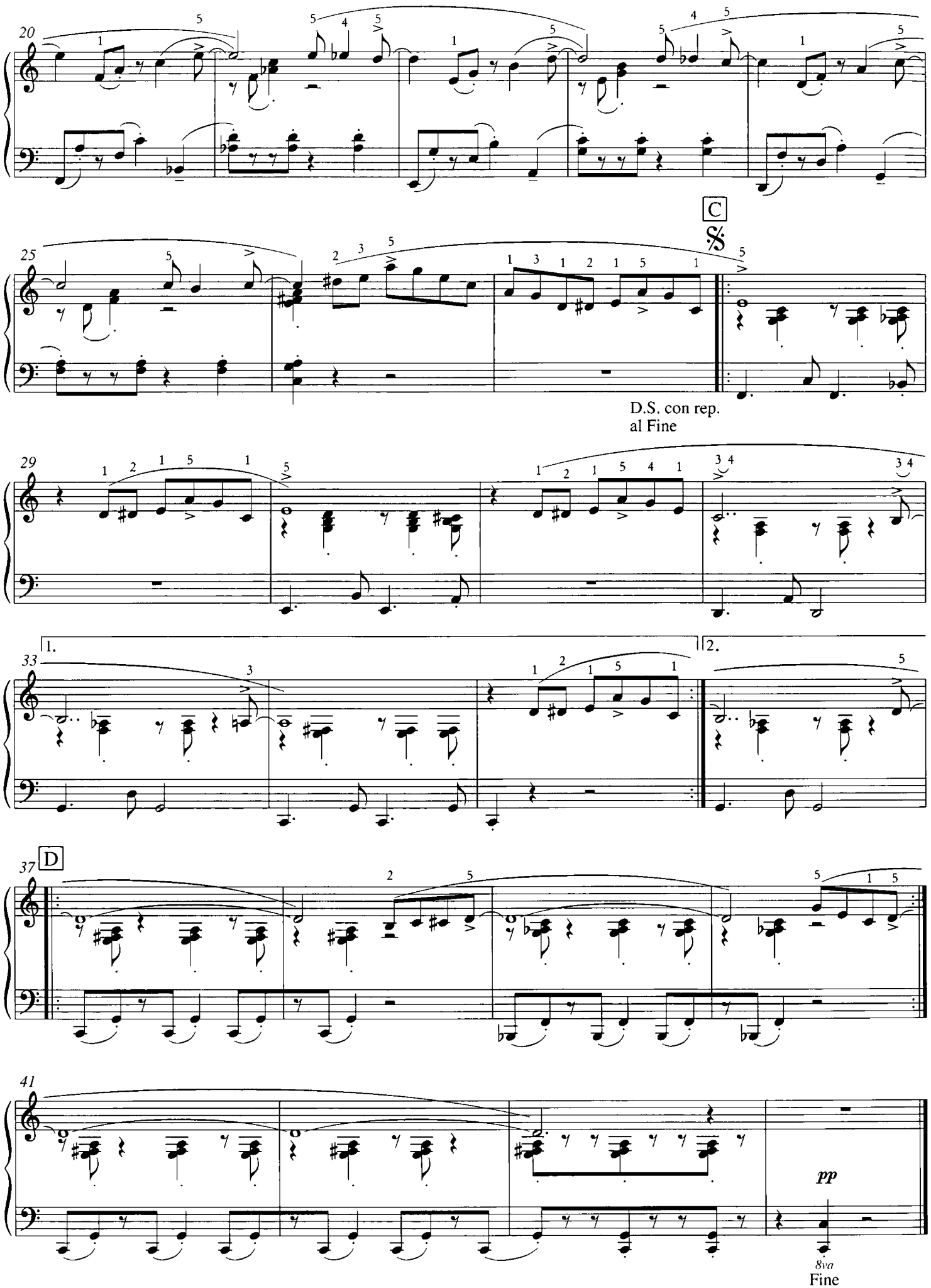


118 Homage To Bach*

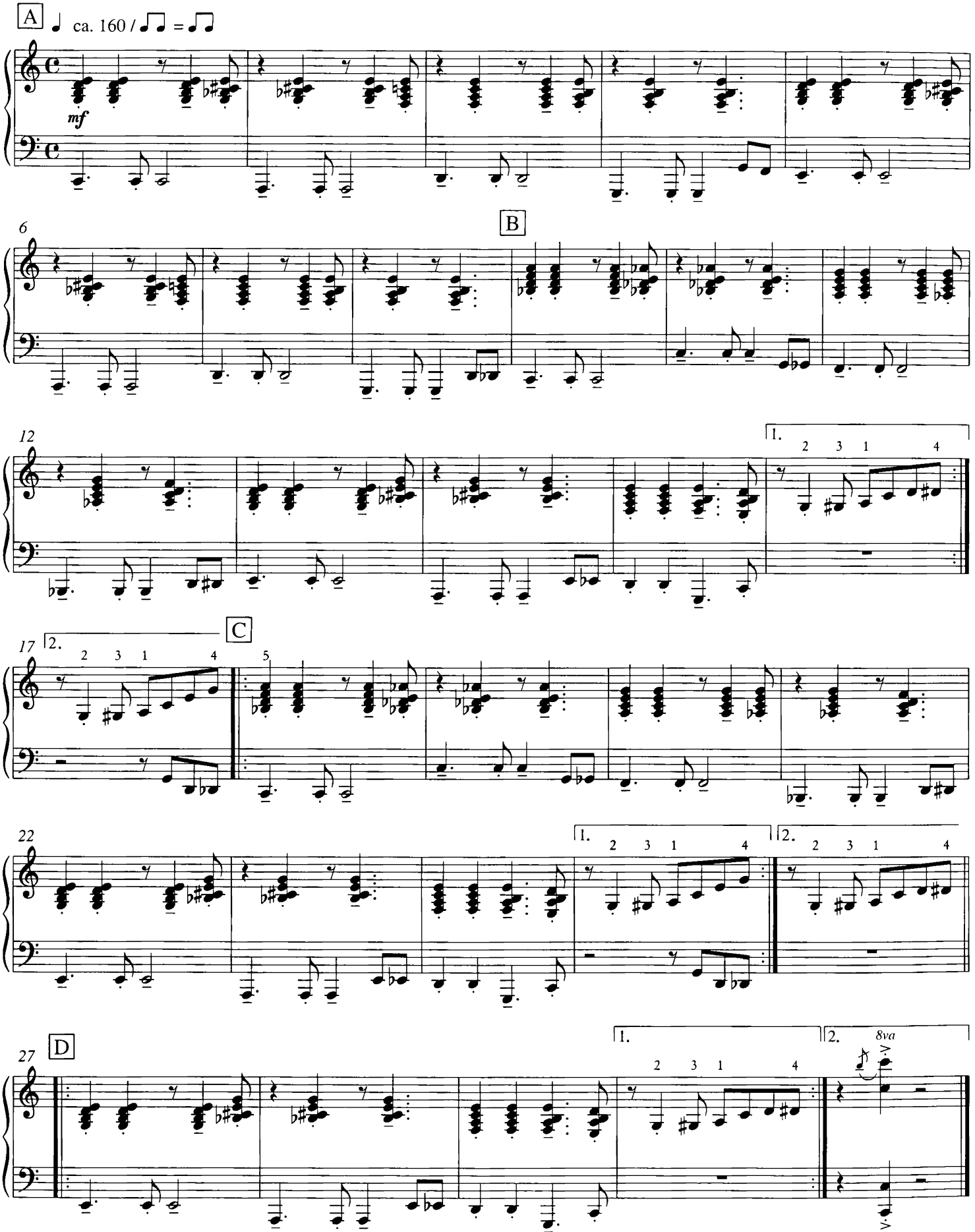
Teil A bildet die Einleitung (Präludium) zu Teil B, dem thematischen Hauptteil. Wir beginnen hier gleichzeitig mit drei Elementen: dem Cantus firmus (führende Stimme, meist in großen Notenwerten) als „Daumenmelodie" (tastengründig) und einem fagottähnlichen Staccato-Bass in der linken Hand (Tastenschwebe), dazu lauftechnische Figurationen in der rechten Hand (Tastenschwebe). Die eingearbeitete 3-Ton-Gruppe ist ein Versuch beider Hände, stilistisch auszubrechen. In Teil C folgen in beiden Händen schnelle thematische Wechsel die ihre Plastizität auch durch genaue Berücksichtigung der Artikulation erhalten. Teil D bringt einen Orgelpunkt auf der Dominante. Der Cantus firmus ist nunmehr virtuos gesteigert. Die 3-Ton-Gruppen sind eine spieltechnische Erweiterung von Teil B. Sie führen schließlich zur großen Schlusskadenz.

* Johann Sebastian Bach

9
mf
14
f
B
19
mf
Cantus firmus
24
8va sempre
29
loco
1.
2.
34

C
38
42
46
49
53

D
56
f
Ped.
* Ped.
* simile
60
64
Ped.
* Ped.
* simile
E
68
72
ff
8va
Ped.
* Ped.
* Ped.
* Ped.
* Ped.
* Ped.
8va

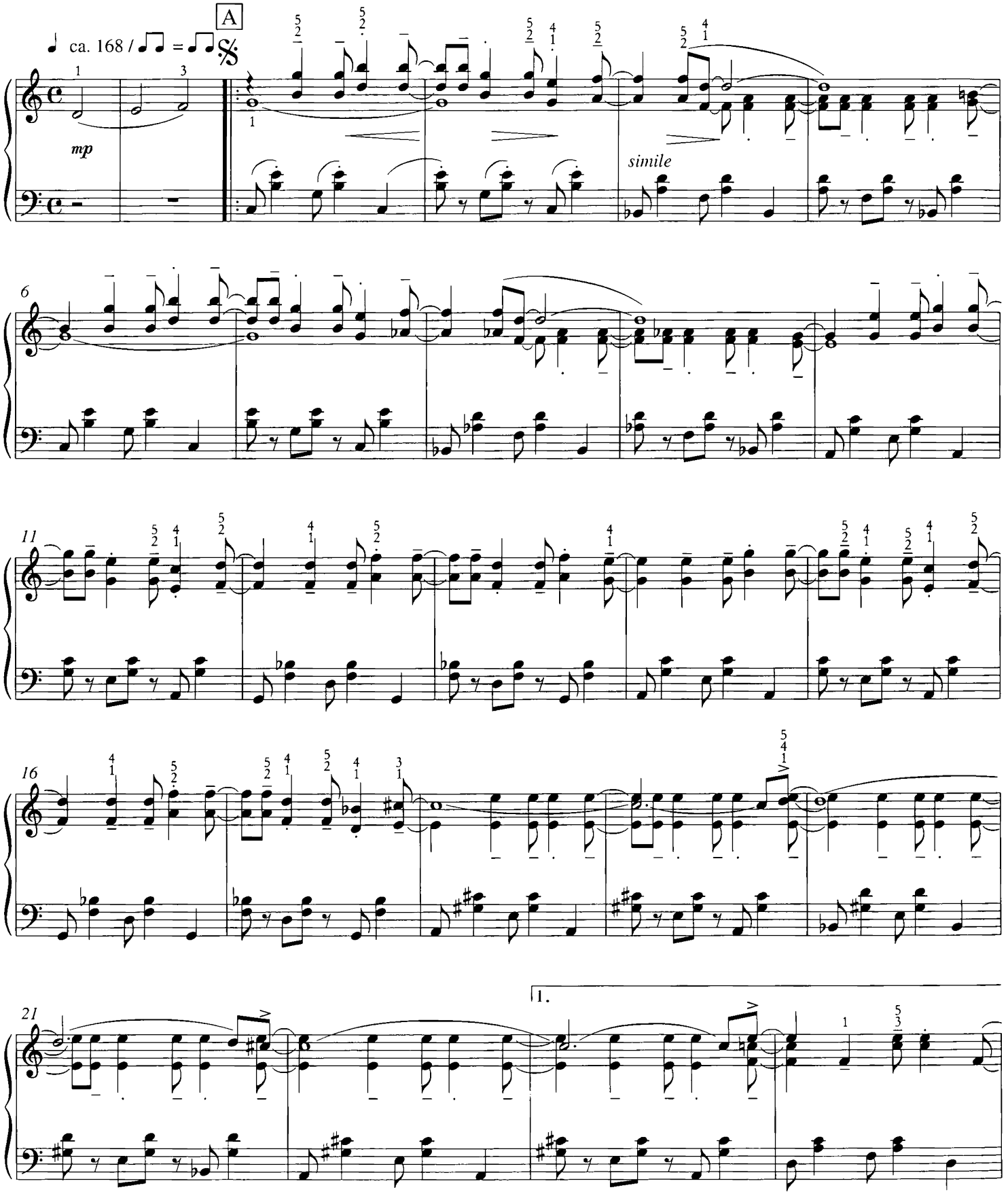
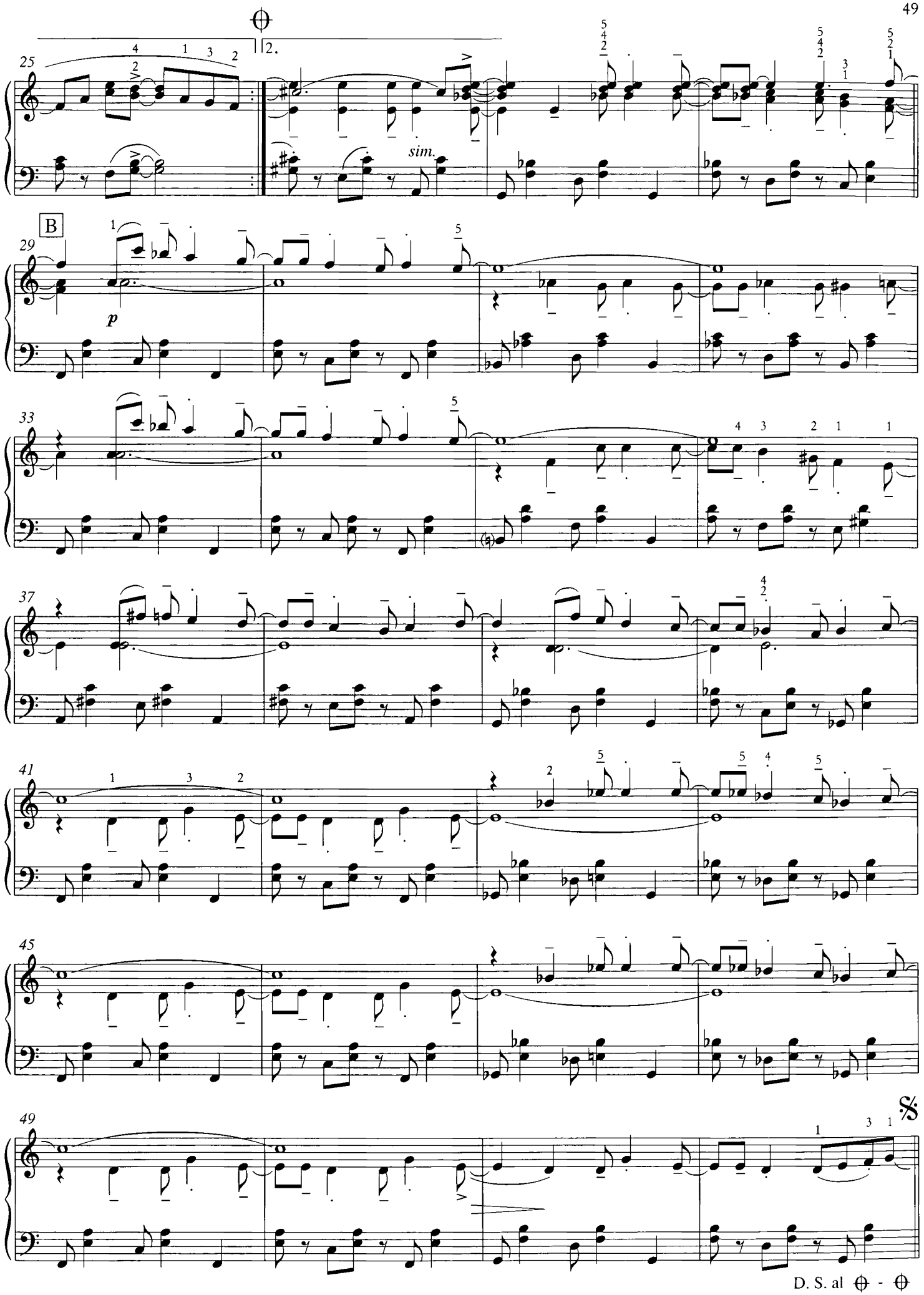
119 Bossa Nova-Song I

Erste Bekanntschaft mit dem Bossa Nova: rechte Hand = Melodie, linke Hand = Begleitung. Der Song enthält Sequenzen in charakteristischer Off-beat-Technik (Synkopierung). Die angegebenen Akzente sind nur leichte Betonungen, um das für den Bossa Nova typische „Schweben" zu erreichen. Spiele die linke Hand trotz der kompakten Akkorde relativ leise und unaufdringlich.

120 Bossa Nova-Song II

Weiterführung des Bossa-Nova-Spiels: Nun übernimmt die rechte Hand zur Melodie nachschlagende Akkorde mit der Innenhand, die linke Hand hat im 1. Teil charakteristische Bassquinten und im 2. Teil eine zweitaktige Rhythmusfläche für Solo-Klavier als Vorstufe für Nr. 122/123. Als Coda erscheint eine typische Fade-out-Formel. Spiele insgesamt geschmeidig, vermeide scharfe Synkopierungen.

20
25
C
D.S. con rep.
al Fine
29
33
1.
2.
37
D
41
pp
8va
Fine

121 Bossa Nova-Groove

Dieser Groove bringt in der rechten Hand Akkorde mit vorgezogenen metrischen Hauptzeiten und mit charakteristischer Harmonisierung, in der linken Hand den Bassrhythmus mit typischen chromatischen Durchgängen. Achte auf das federnde Wechselspiel beider Hände.

122 Bossa Nova in C

Halte mit dem Daumen der rechten Hand den Ton g^1 in Teil A nur solange aus, wie es deine Handspannung zulässt. Die fünf Takte vor Kasten 1 sind oft mit der rechten Hand einzeln zu üben, um die unterschiedlichen Spielweisen (gefesselter 3. bzw. 4. Finger und stilistisch gut artikulierte Oktaven) genau herausarbeiten zu können.

25
2.
sim.
B
29
p
33
37
41
45
49
D. S. al ⊕ - ⊕

53

sim.

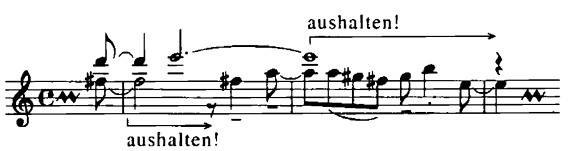
58

63

rit.

con Ped.

123 Bossa Nova in A

Teil A ist melodisch einstimmig. Beachte die vorgezogenen metrischen Hauptzeiten; spiele sie aber nicht so stark, dass Akzente entstehen, dadurch würde der schwebende Gesamtcharakter des Stils gestört. Die Selbständigkeit beider Stimmen in Teil B muss gewahrt bleiben; achte daher auf genaue Artikulation in beiden Stimmen und auf die auszuhaltenden Notenwerte, wie z. B.:

Merke in diesem Zusammenhang folgenden Grundsatz: Der Ton wird erst zu dem Zeitpunkt weggenommen, an dem die Pause beginnt; an ihrer Stelle stünde ja ansonsten ein anderer Ton.

♩ ca. 176 / ♪♪ = ♪♪

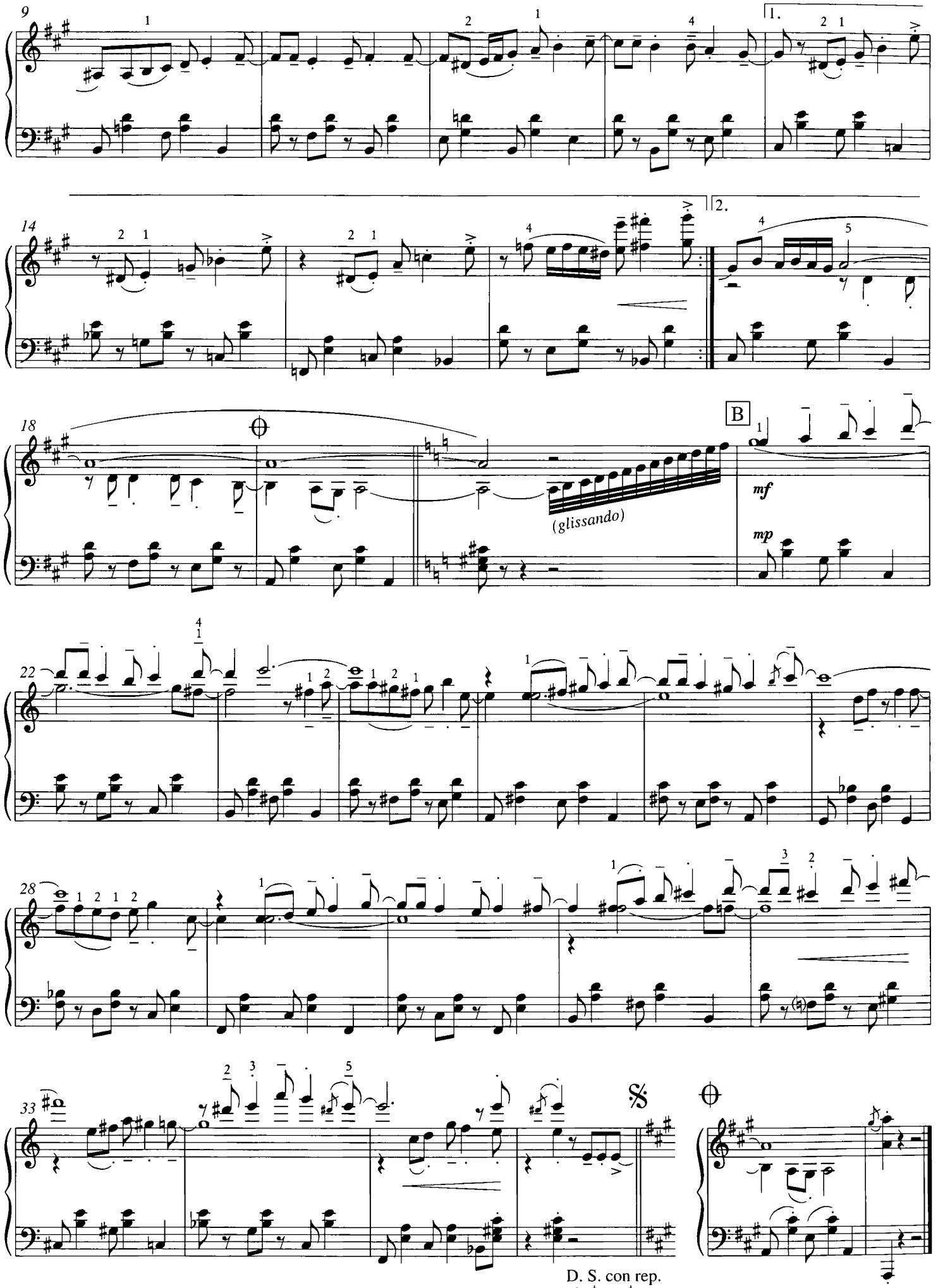
A

f

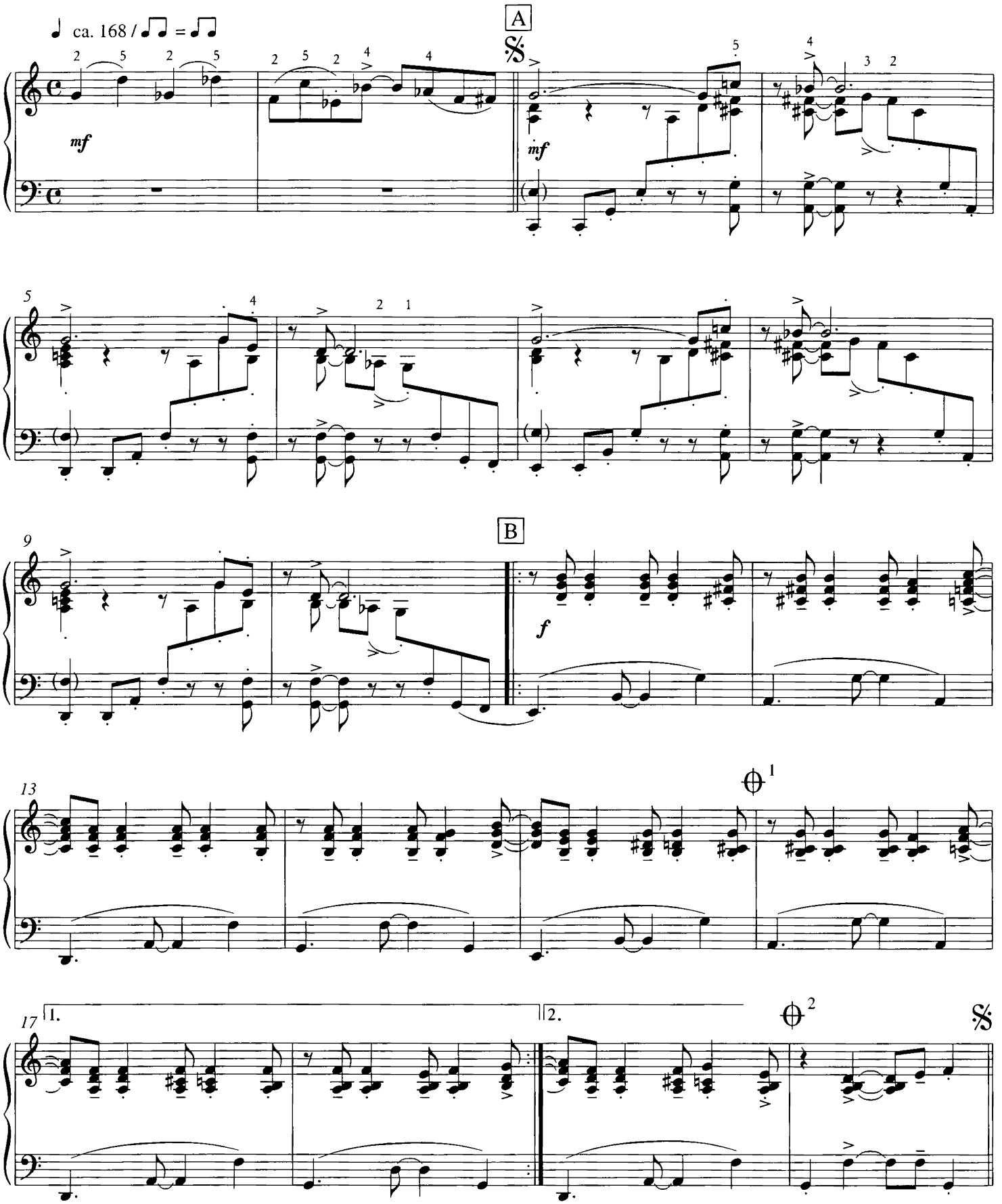
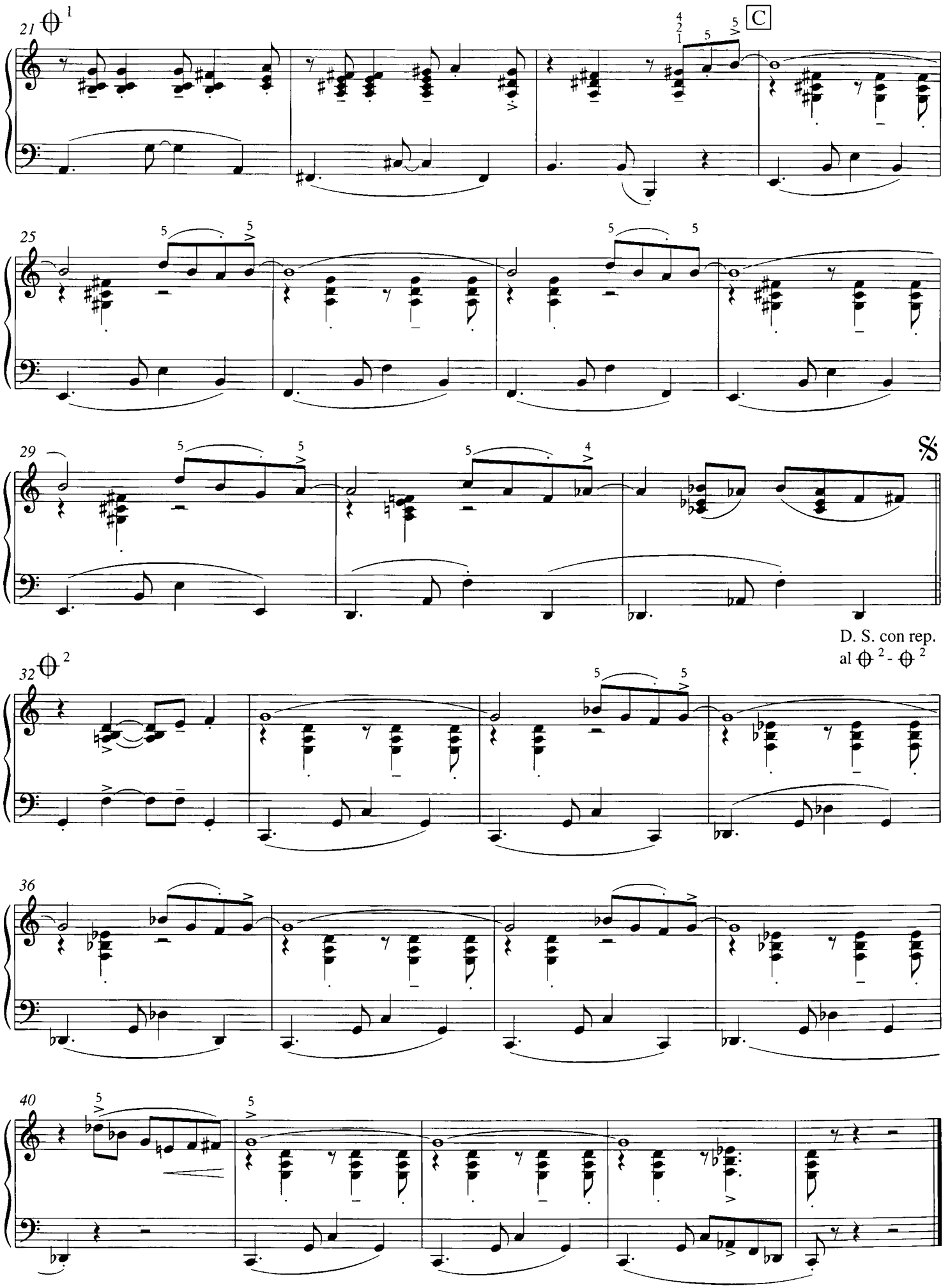
2.x

mp

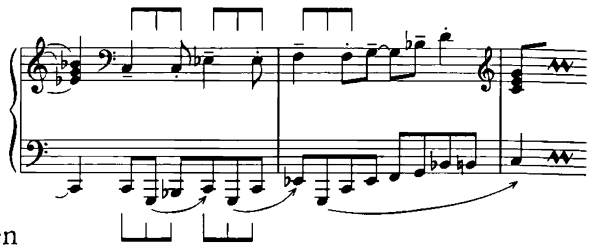
sim.

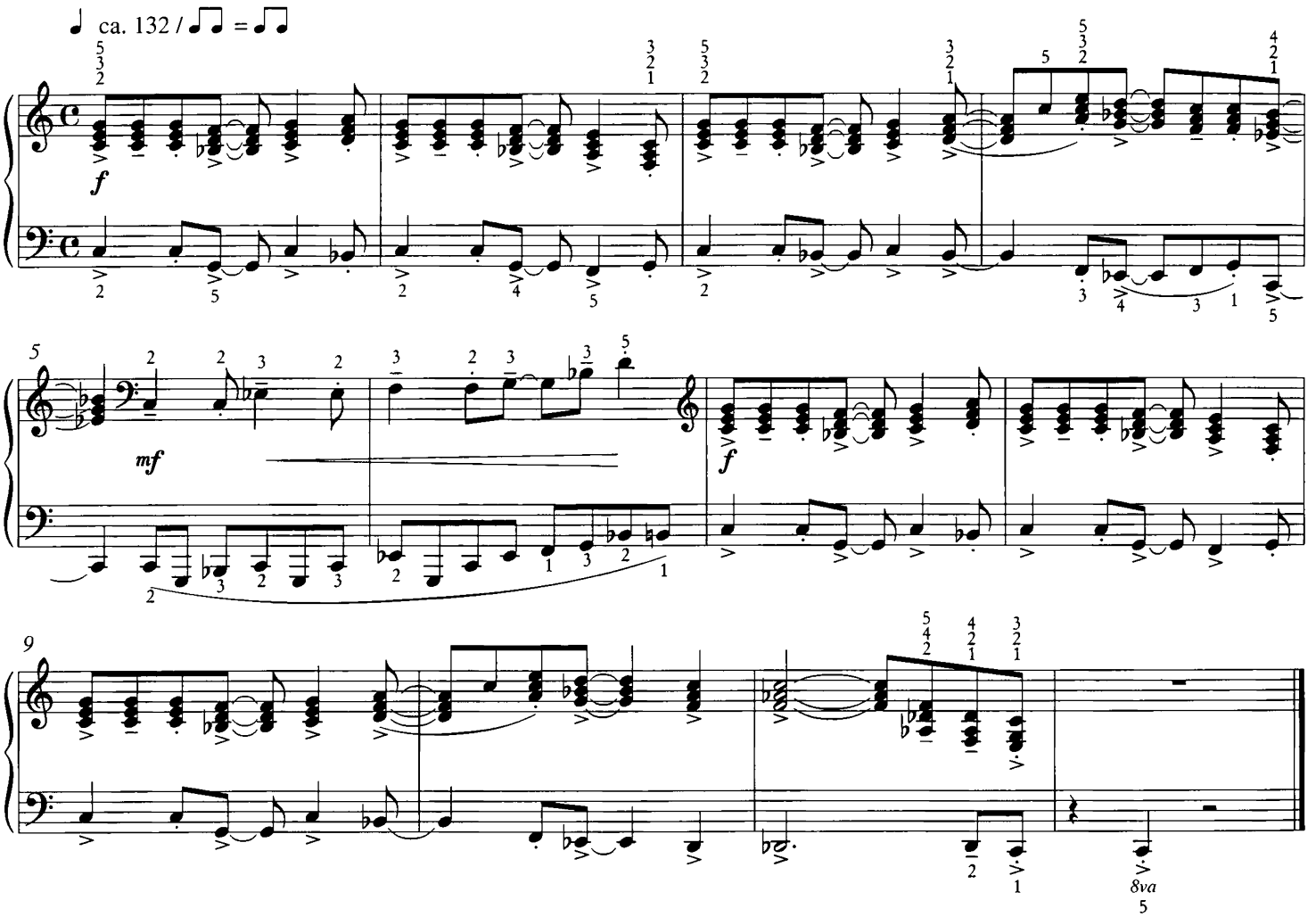
5

9
1.
2.
14
B
18
(glissando)
mf
mp
22
28
33
D. S. con rep.
al ⊕ - ⊕

124 Latin-Scherzo

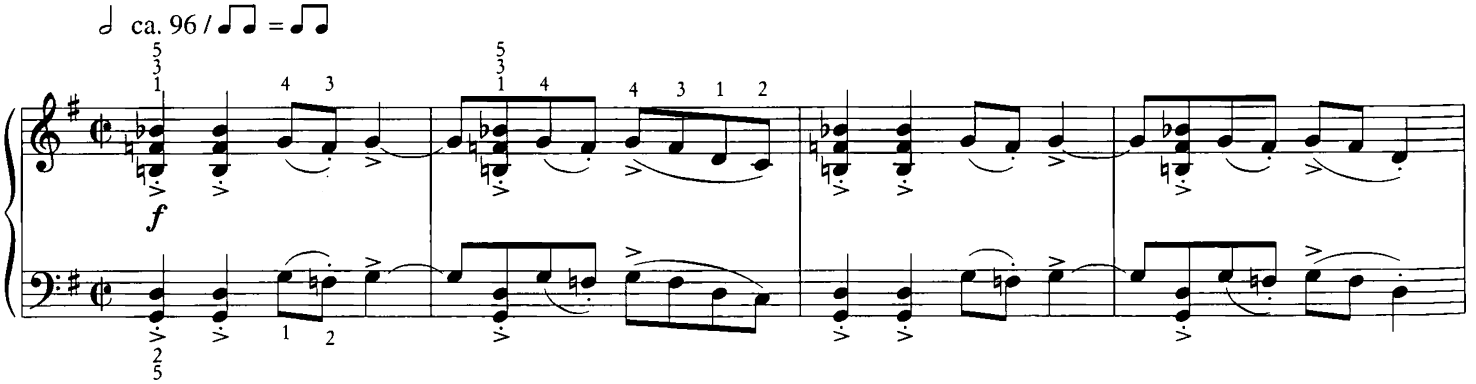
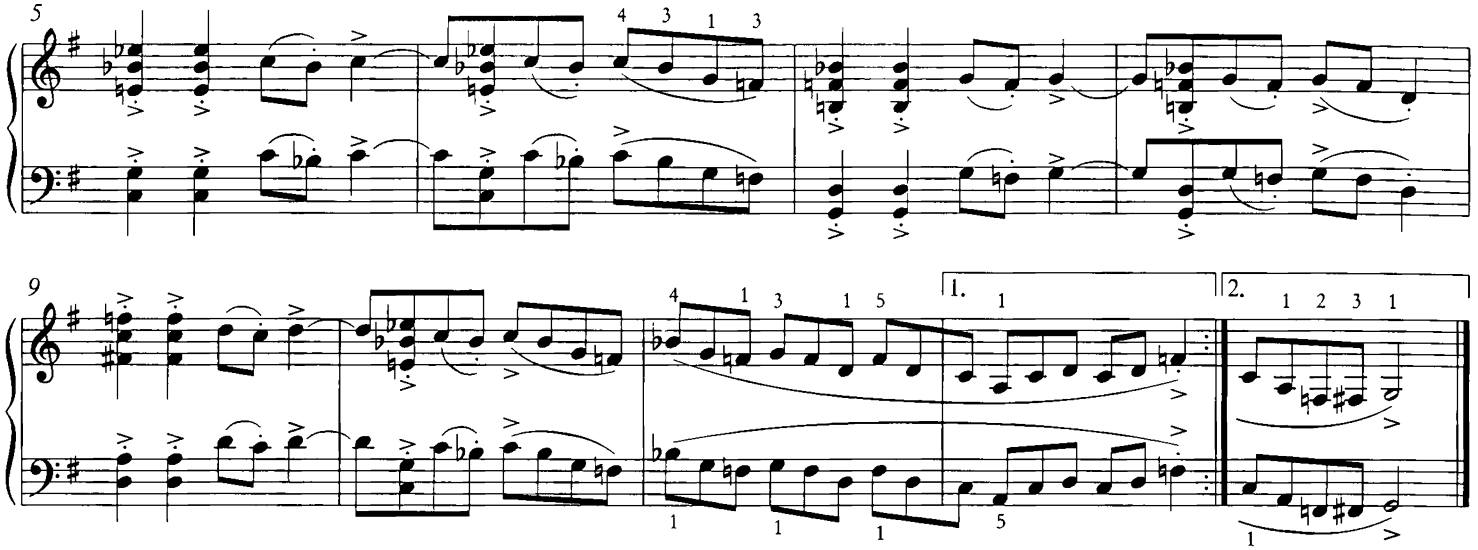
„Latin-Scherzo" ist eine Kombination verschiedener Rhythmus-Elemente auf dem Klavier, die eigentlich durch entsprechende Rhythmusinstrumente auszuführen sind. Das wird deutlich hörbar in Teil B. Beachte auch hier in differenzierter Übweise die unterschiedlichen Artikulationen.

21
C
25
29
D. S. con rep.
al ⊕ 2 - ⊕ 2
32
36
40

125 Rock-Scherzo

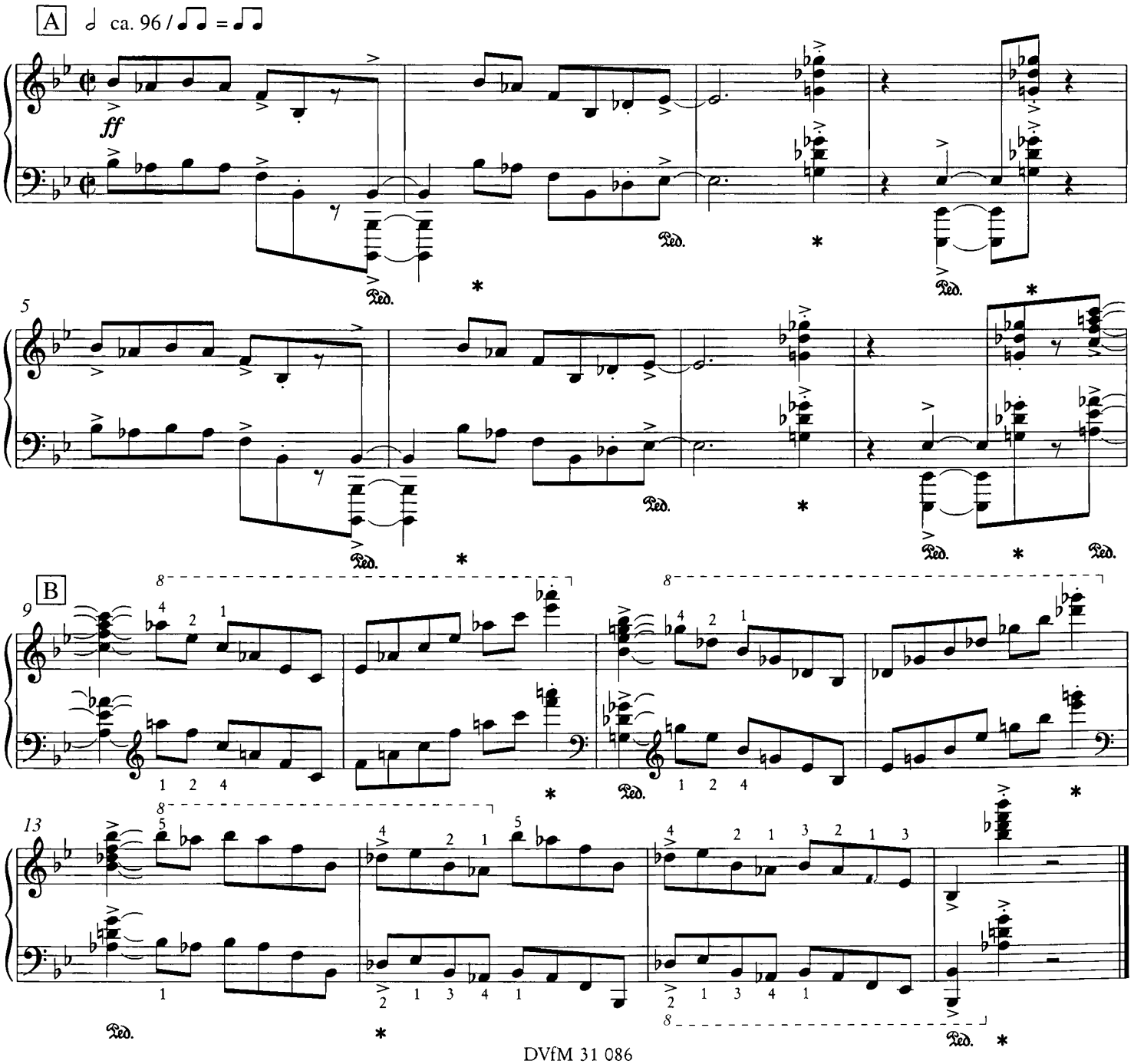


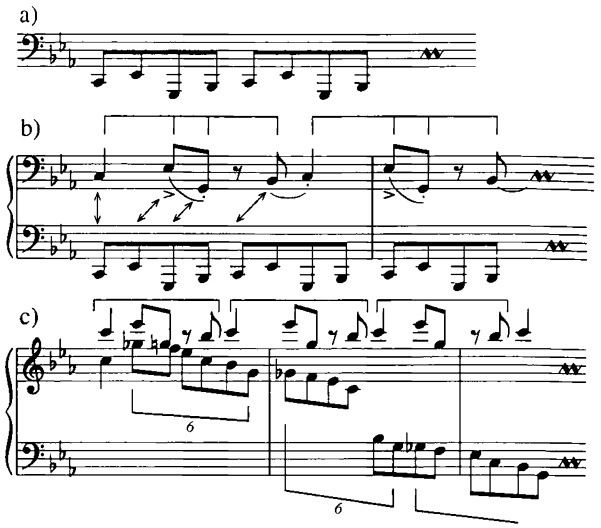
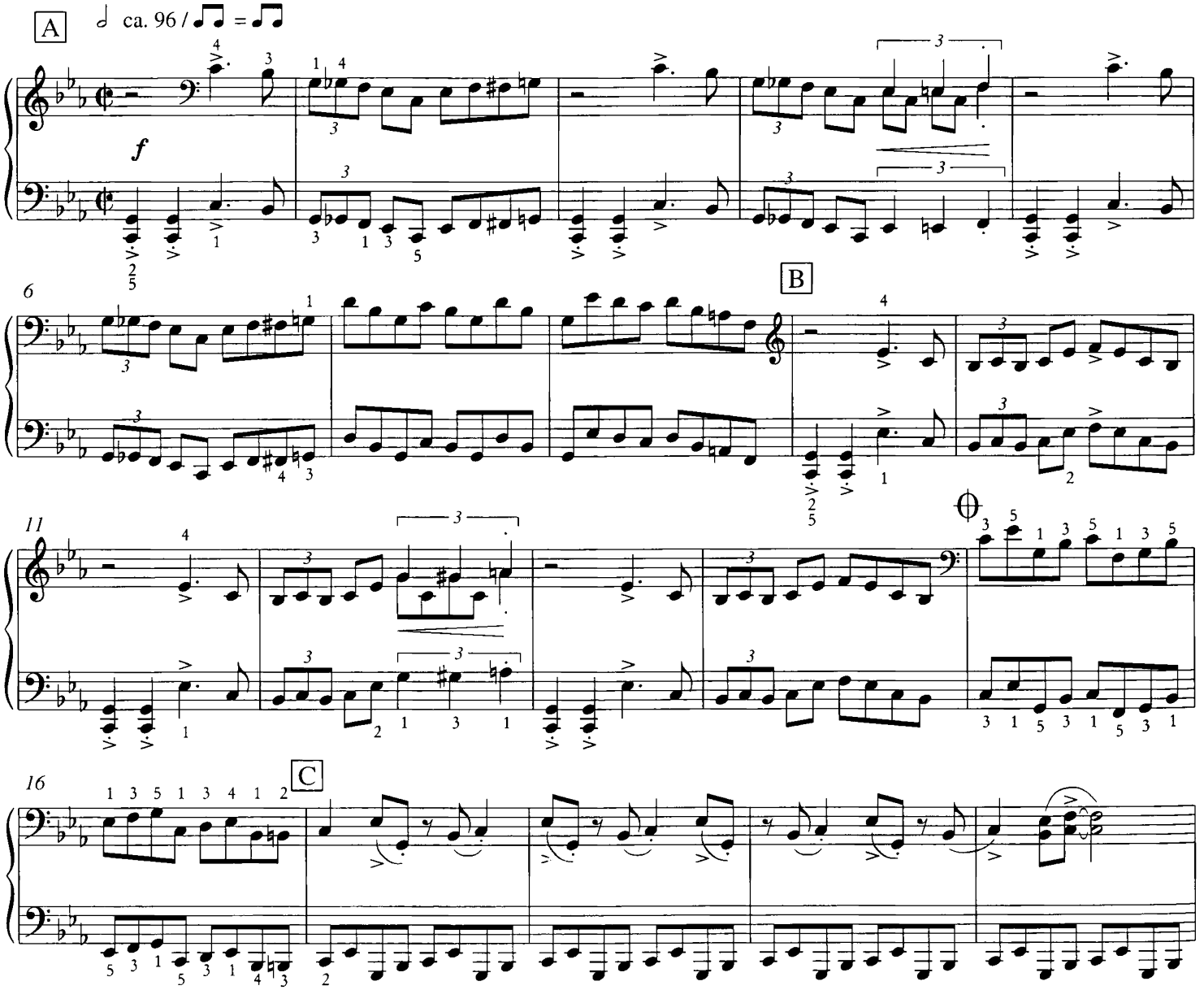
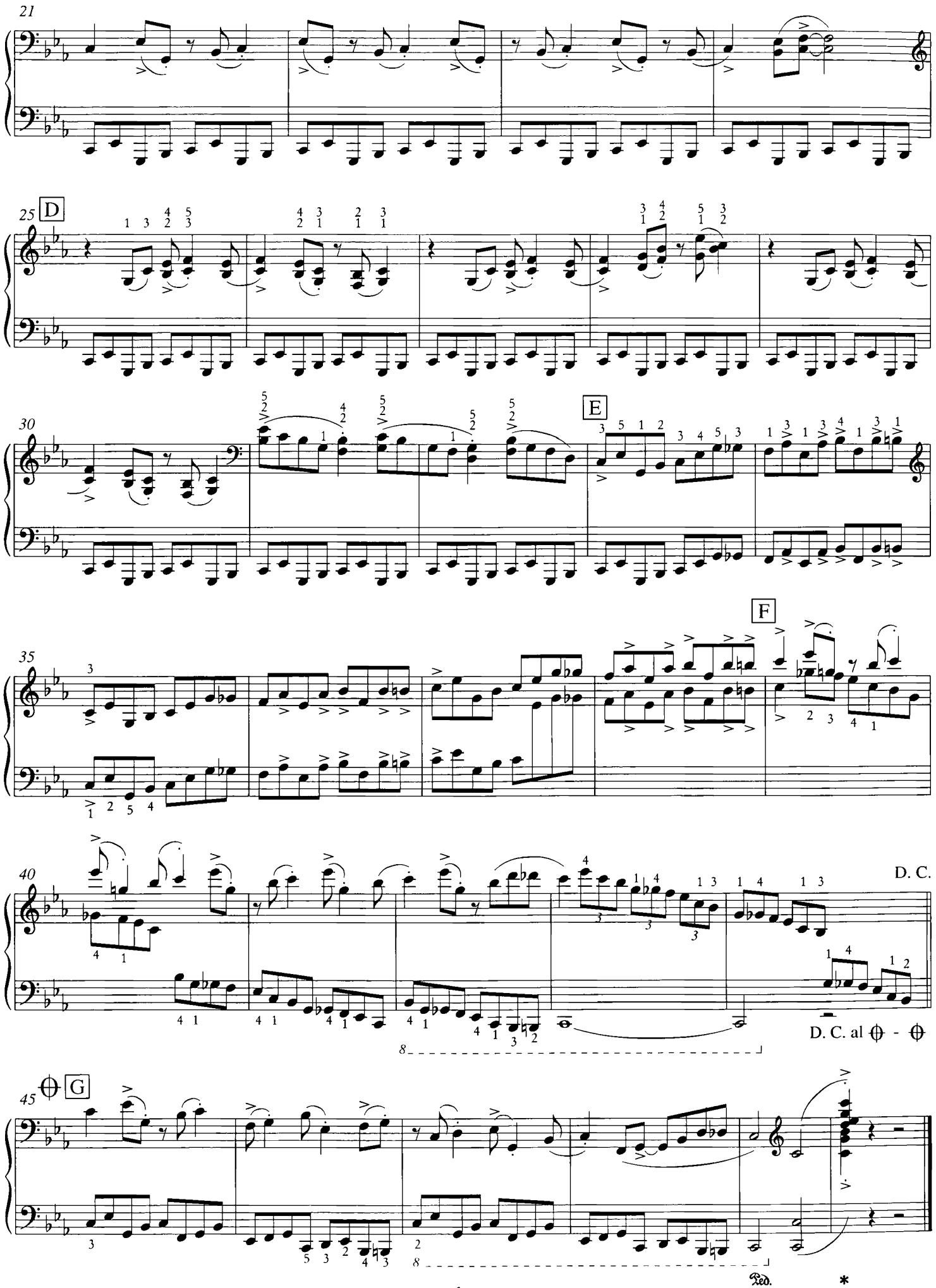
Übung in Akkorden, wobei beide Hände größtenteils gleichzeitig Rhythmen mit vorgezogenen metrischen Hauptzeiten zu spielen haben. 3-Ton-Gruppen aus Achteln im 5. und 6. Takt (rechte Hand) bewirken scheinbar ein neues Metrum. In diesen Takten hat auch die linke Hand 3-Ton-Gruppen zu spielen. Beide Hände beginnen mit dem Ton C, verlieren sich aber, weil die rechte Hand schneller vorangeht. Die linke Hand holt immer wieder vom Ton C aus neuen Anlauf, bis sie mit den letzten sieben Achteln zur Oktave durchläuft. Es ist für die Interpretation wichtig, derartige strukturelle Tonzusammenhänge zu erkennen; stelle selbst ähnliche Kombinationen zusammen.

126 Blue Rock I

Übung mit 10⁻-Akkorden im Blues-Schema, verbunden mit Lauftechnik. Erkenne die 3-Ton-Gruppen und transponiere dieses Stück in andere Tonarten.

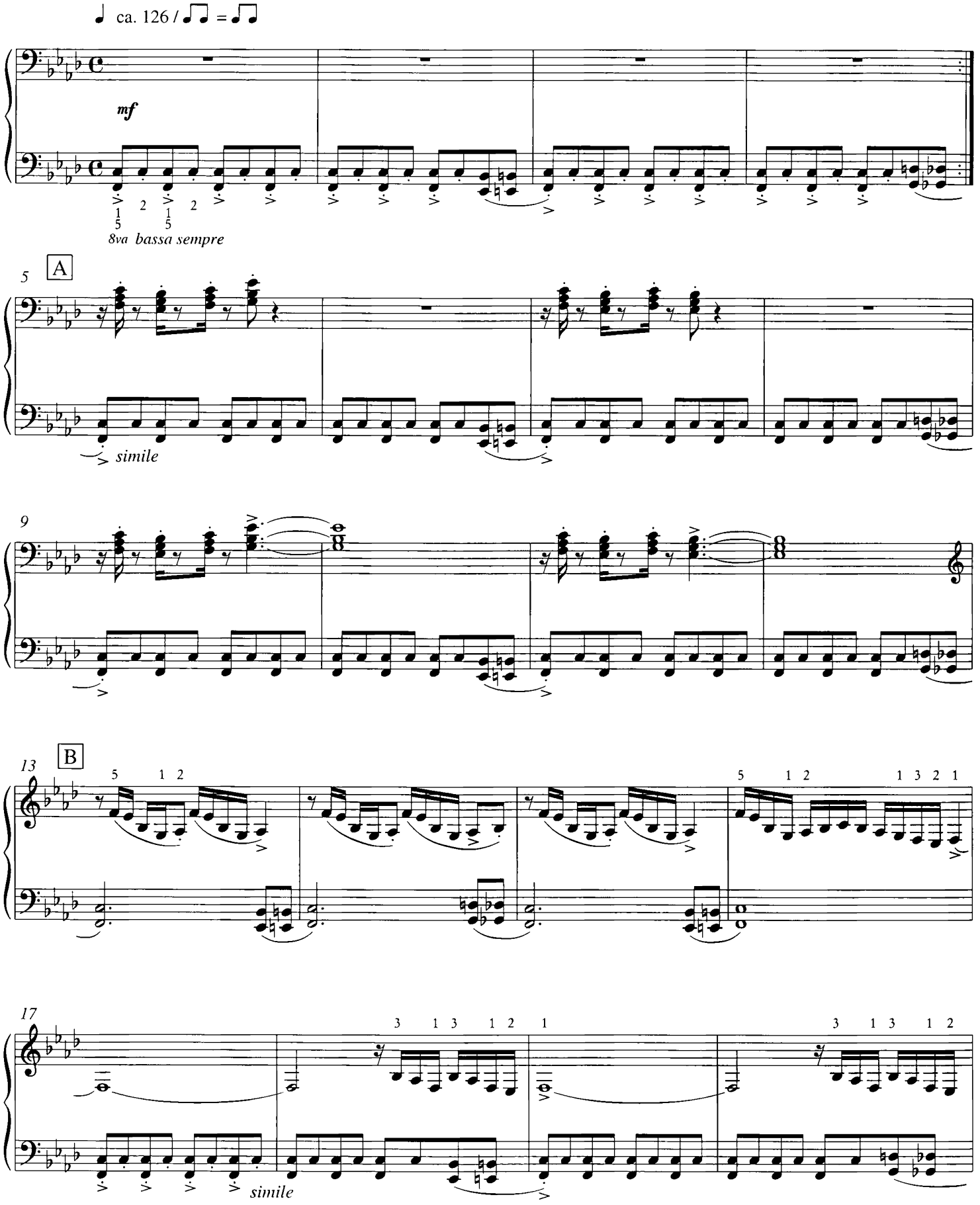
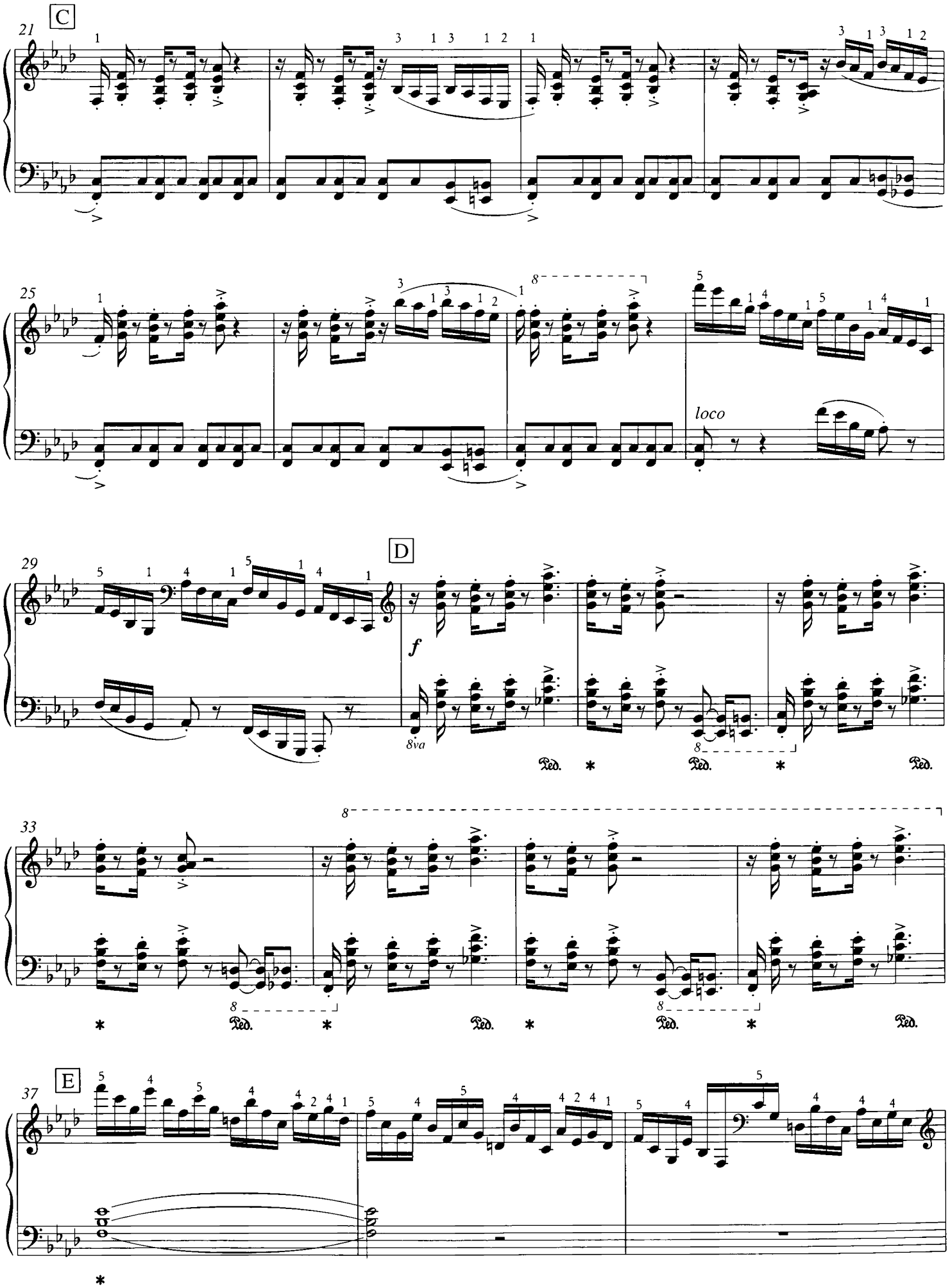
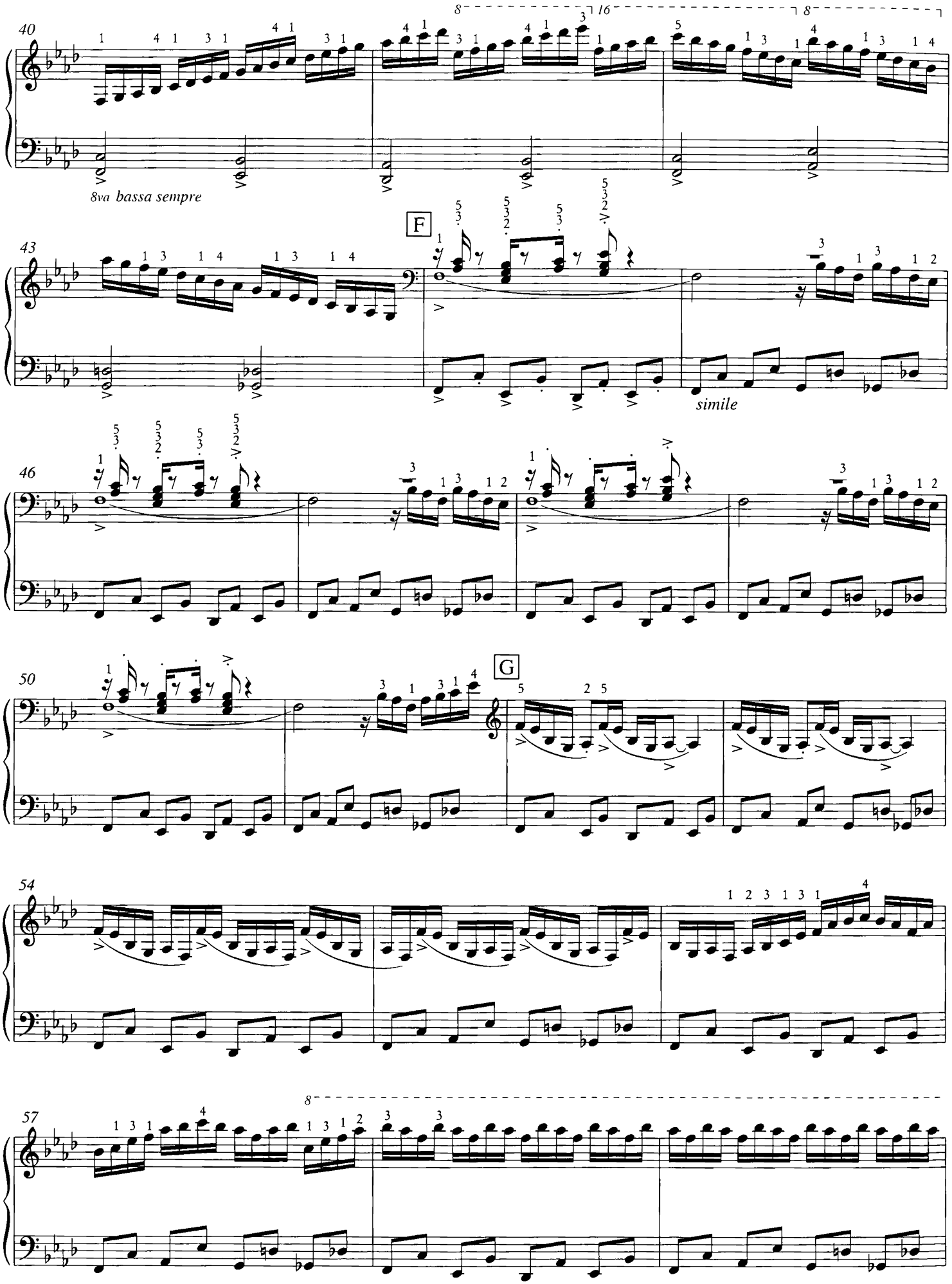
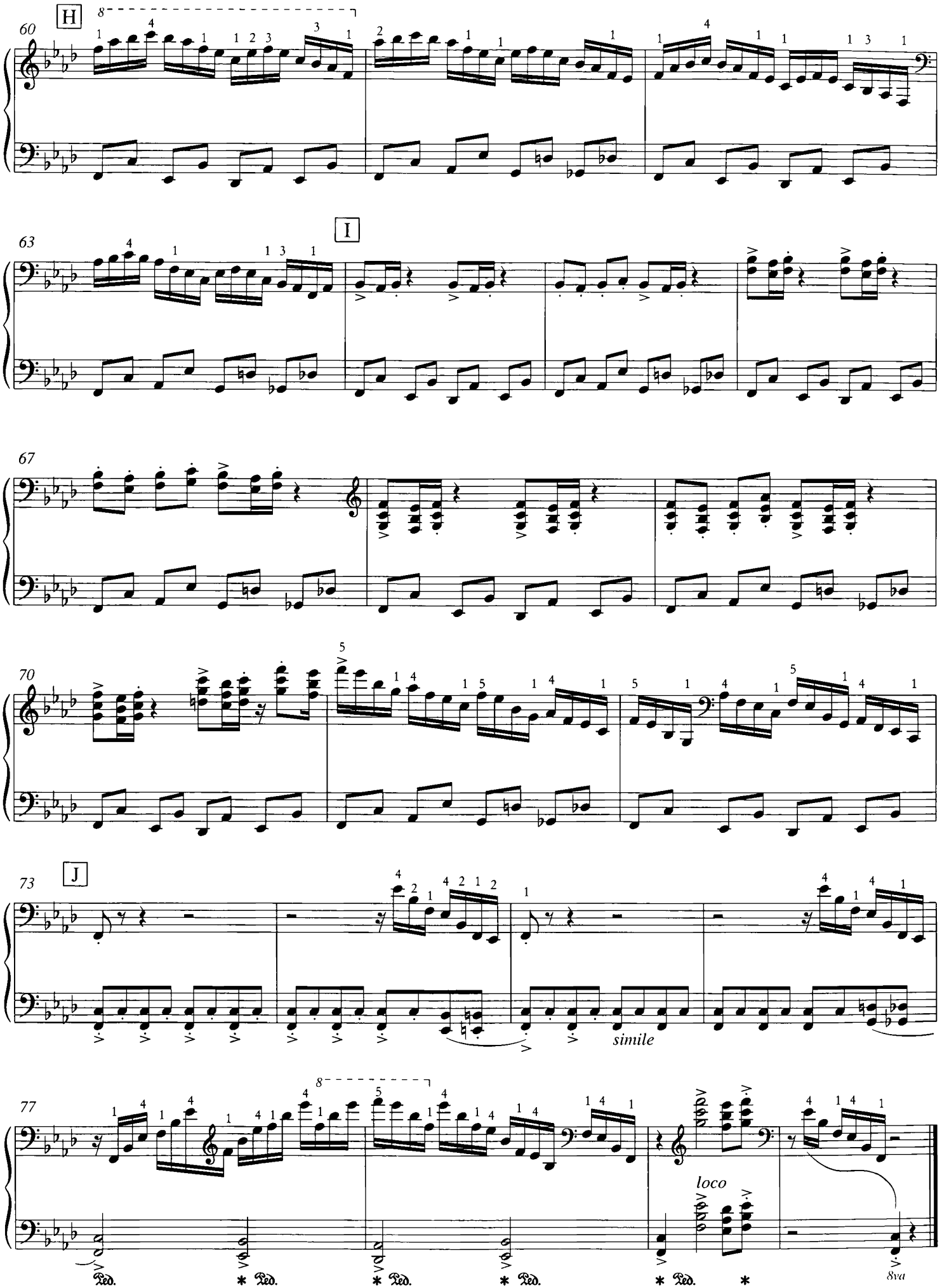


127 Blue Rock II

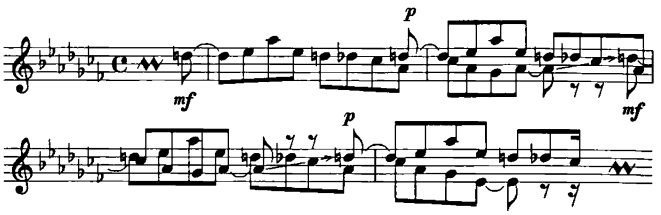
Kombination von Akkorden mit Lauf- und Sprungtechnik. Durch Blue Notes entsteht Bitonalität: Takte 9/10 rechte Hand = As-Dur/linke Hand = F-Dur; Takte 11/12 rechte Hand = Ges-Dur/linke Hand = Es-Dur.

128 Rocky Mountains I

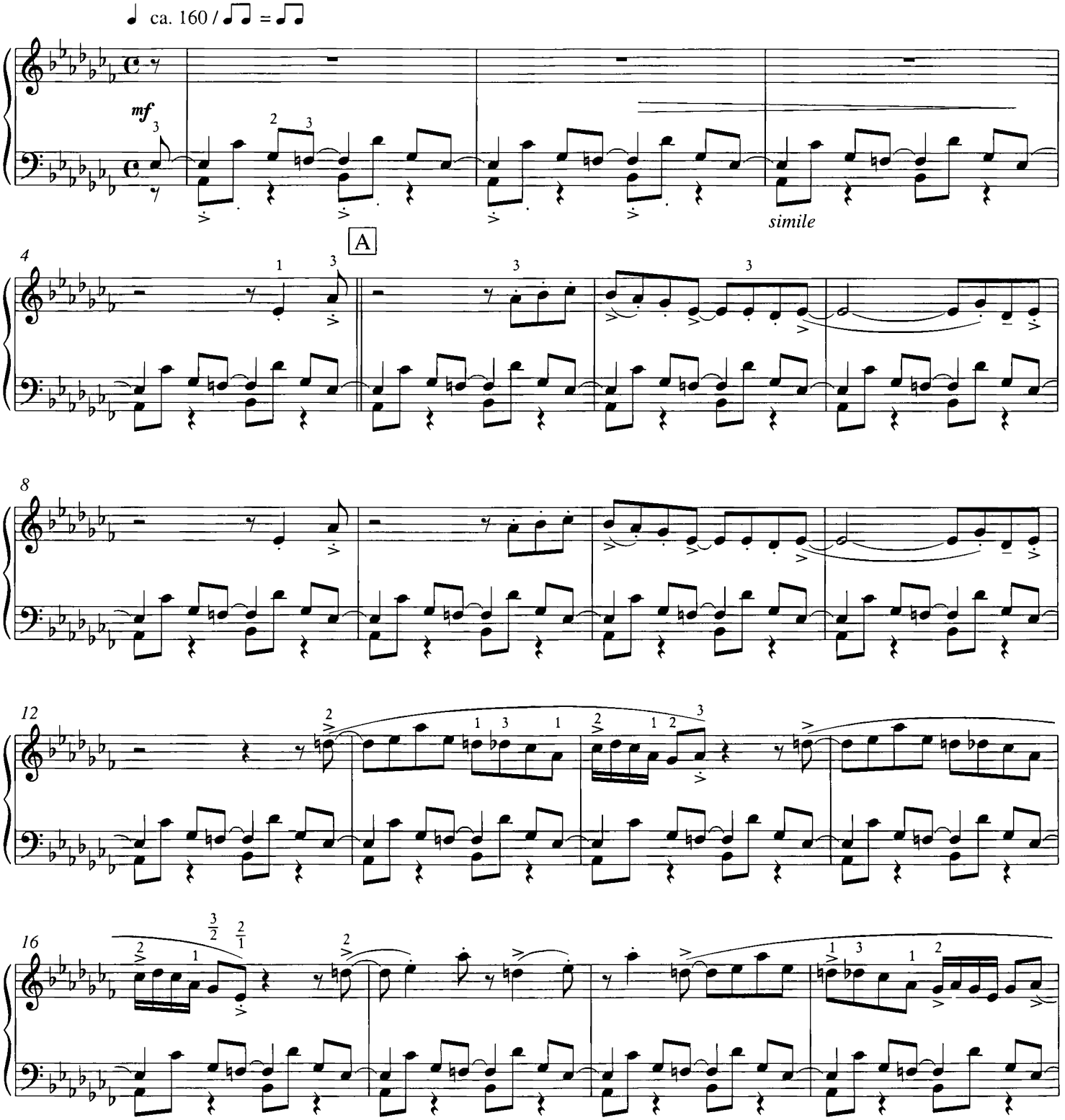
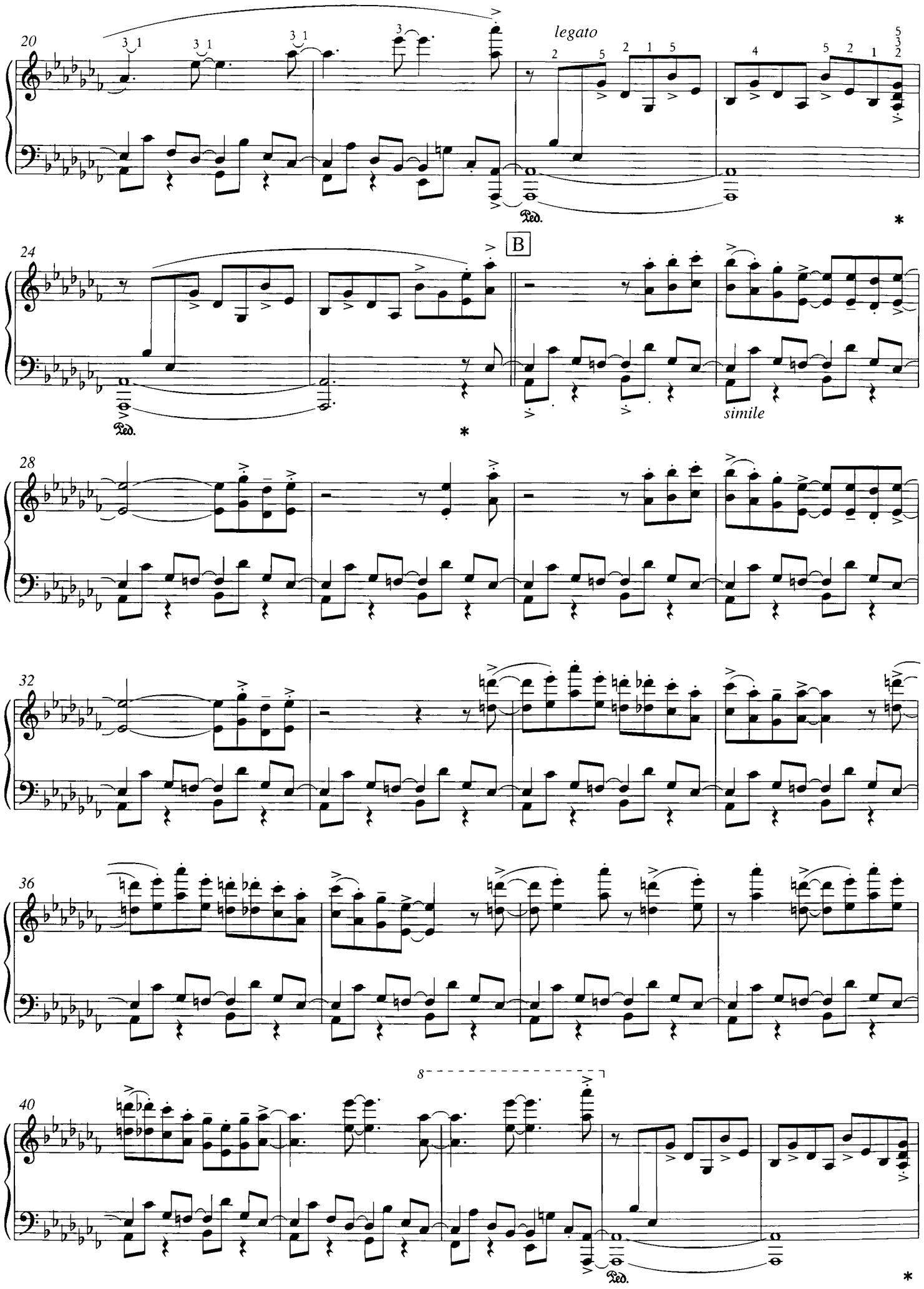
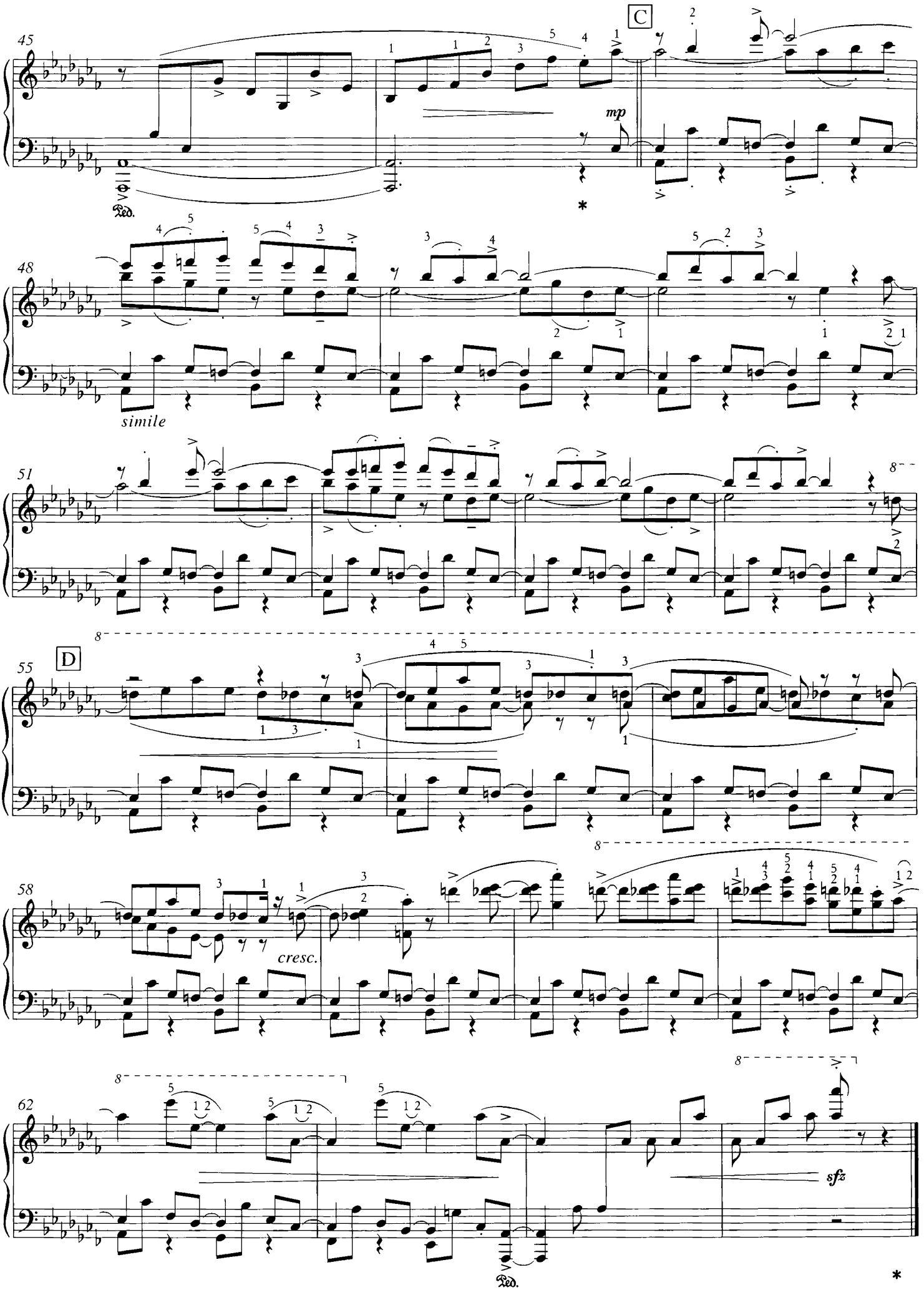
„Rocky Mountains I“ bietet mit wenig Tonmaterial viele interessante metrische Kombinationen. Neben den bekannten 3- und 5-Ton-Gruppen wird ab Takt 17 hauptsächlich mit vier Tönen gearbeitet. Die ostinate 4-Ton-Gruppe der linken Hand (a) finden wir in der rechten Hand als rhythmische Verbreiterung wieder (b), allerdings durch die eigenwillige Akzentuierung und die dadurch entstandene metrische Verschiebung nicht mehr als das mit der linken Hand identische Tonmaterial erkennbar. Dieses verbreiterte Motiv in der rechten Hand wird ab Takt 39 mit einer 6-Ton-Gruppe gekoppelt (c).

In den letzten Takten (45-48) wird folgende Kombination durchgeführt: Der zweitaktige Lauf (Takte 15/16) erstreckt sich nun für die linke Hand durch die tiefere Fortführung über vier Takte. Darüber spielt die rechte Hand das Tonmaterial (unter Aussparung des Tones h) in der gleichen rhythmischen Verbreiterung, wie wir sie schon ab Takt 17 kennen – ebenfalls mit der eigenwilligen Akzentuierung, die diese metrische Verschiebung bewirkt. Übe alle diese speziellen Tonkombinationen auch in anderen Tonarten, damit dir das System dieser Kombinationen durch die Transposition bewusster wird.

21
25
D
30
E
35
F
40
D. C.
D. C. al ⊕ - ⊕
45
⊕
G
Ped.
*

129 Rocky Mountains II

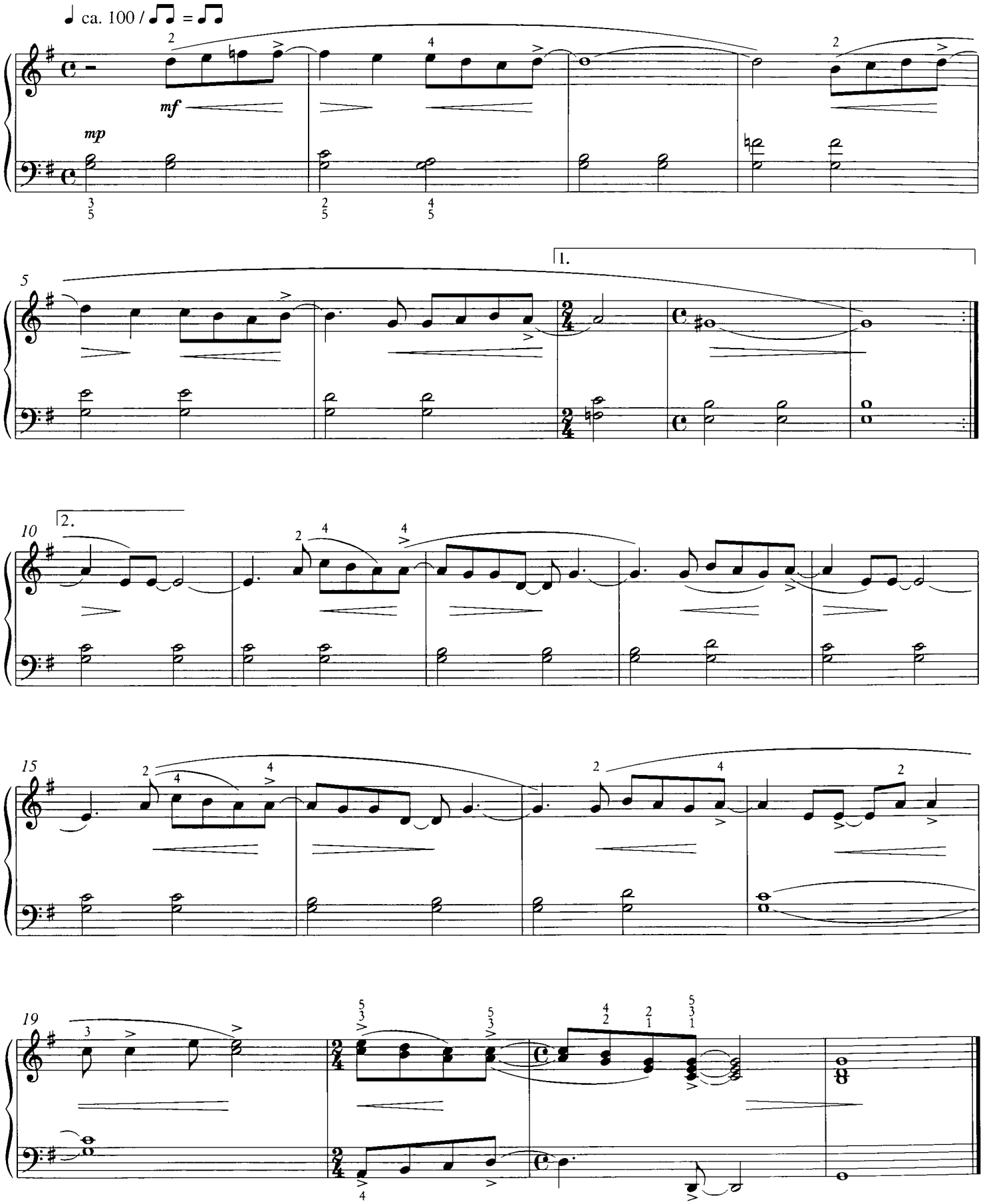
Erarbeite das Stück spieltechnisch, erkenne kompositorische Details und bringe diese deutlich zu Gehör.
Interpretiere dann mit viel Spontaneität und Spiellust, koste dabei das Klangspektrum der gesamten Tastatur aus.

C
21
25
loco
D
29
f
8va
33
E
37

40
8va bassa sempre
F
43
simile
46
G
50
54
57

H
I
J
simile
loco
8va
Ped.

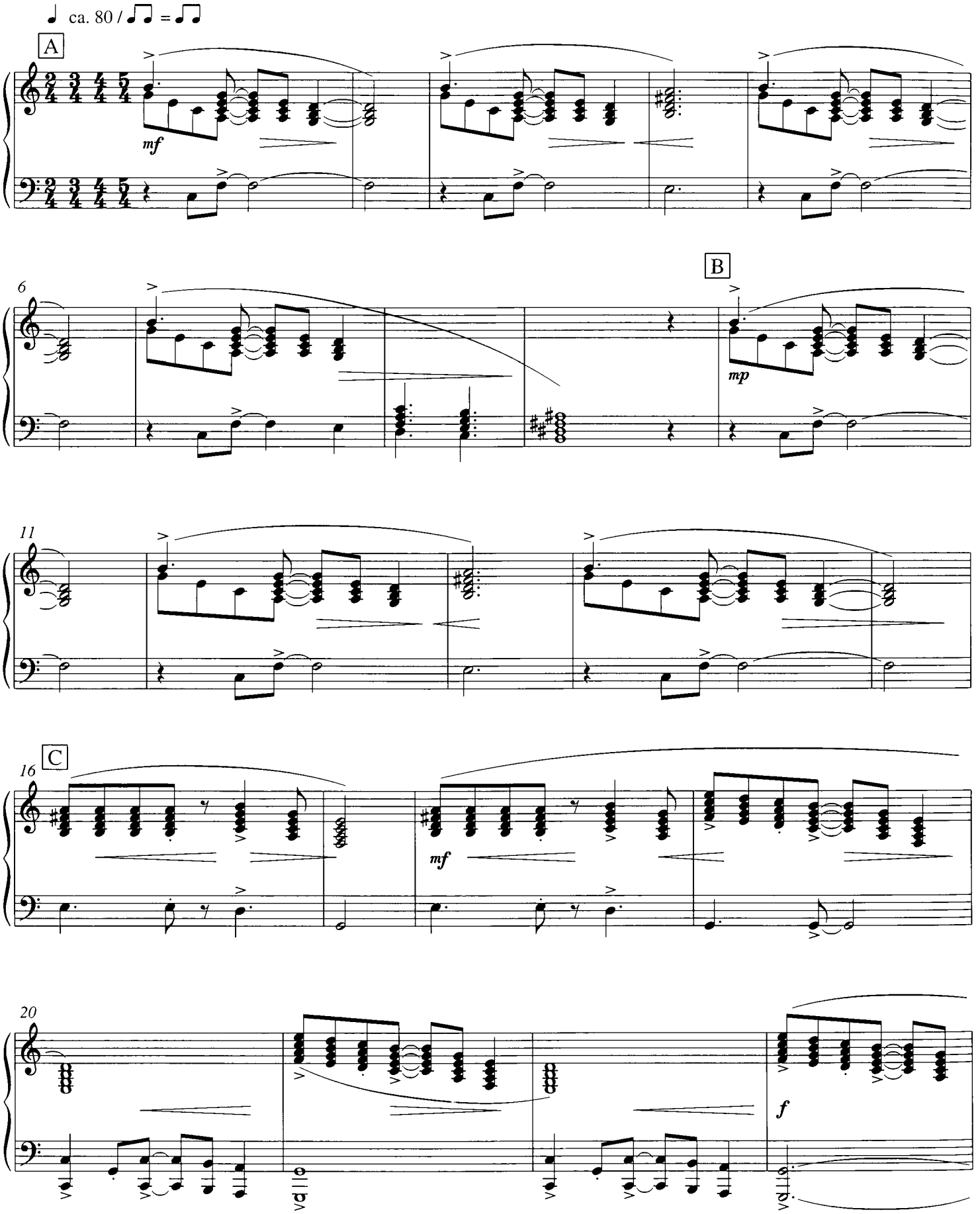
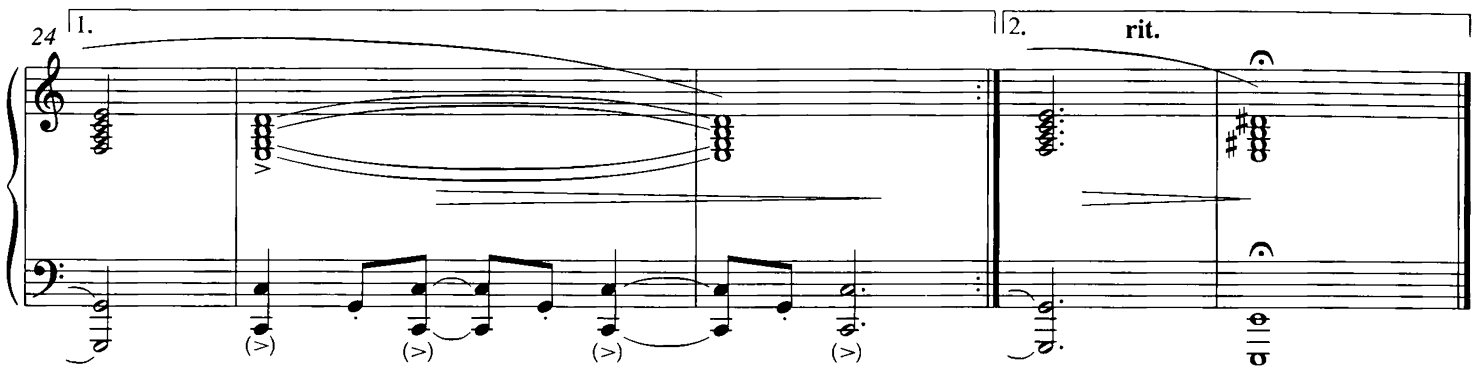
130 Toccata as-Moll



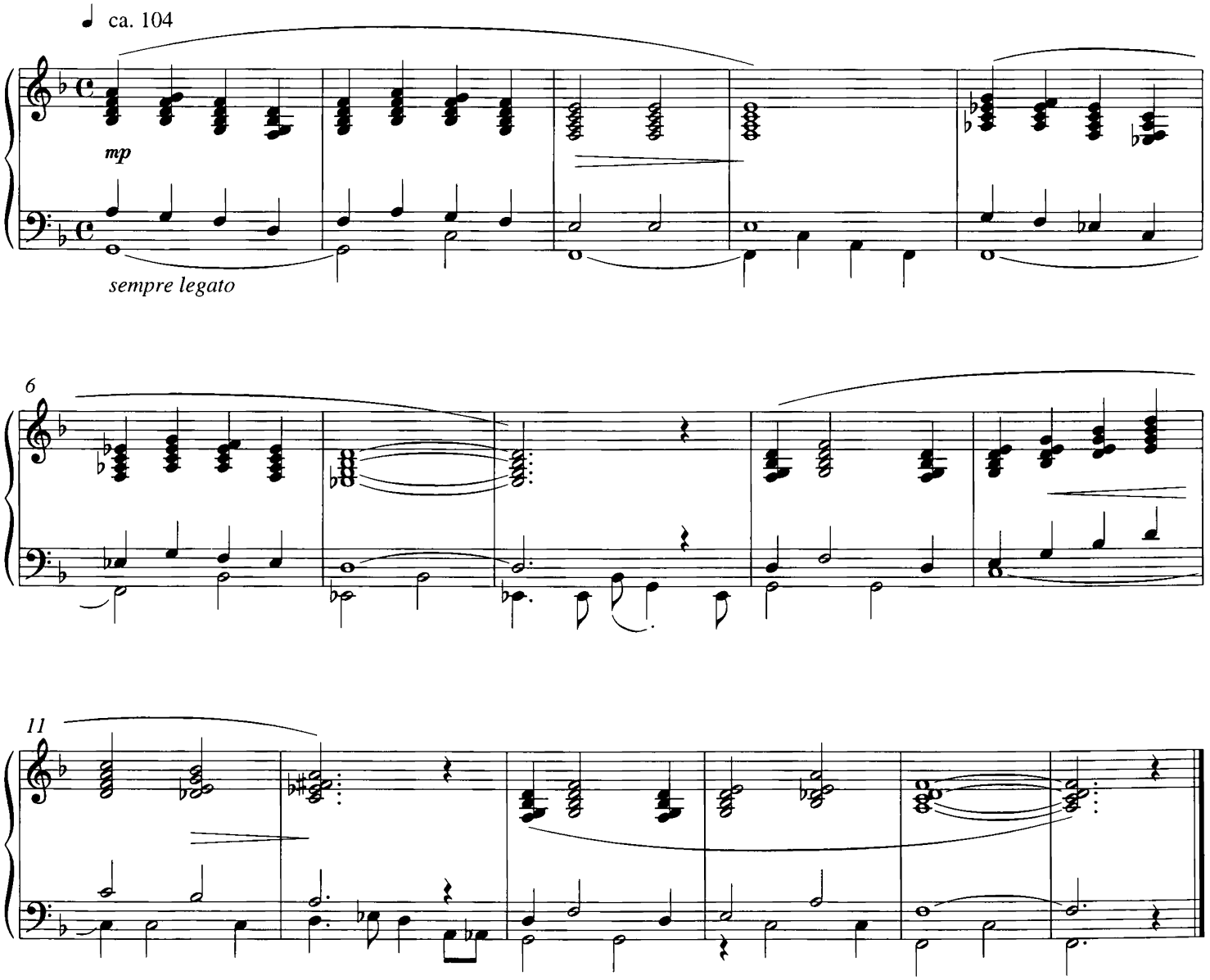
Spezialstudie in Hinsicht auf Artikulation, Metrik und Unabhängigkeit beider Hände, sowohl einzeln als auch miteinander. Anschlagstechnisch schwierig ist für die rechte Hand Teil D, weil sich unabhängig von der Stimmkreuzung die kanonischen Einsätze deutlich voneinander absetzen müssen. Hier gilt das konsequente Durchhalten der dynamischen Unterschiede: die beginnende 1. Stimme spielt tastengründig mindestens mezzoforte, die stets imitierend nachfolgende 2. Stimme spielt piano in der Tastenschwebe (wäge jeden Doppelgriff dynamisch ab). Übe diese und ähnliche Stellen oft einzeln und langsam.

20
legato
Ped.
*
24
B
Ped.
*
simile
28
32
36
8
40
Ped.
*

45
C
mp
Ped.
*
48
simile
51
8
D
55
8
58
cresc.
8
62
8
sfz
Ped.
*

131 Romantic Air

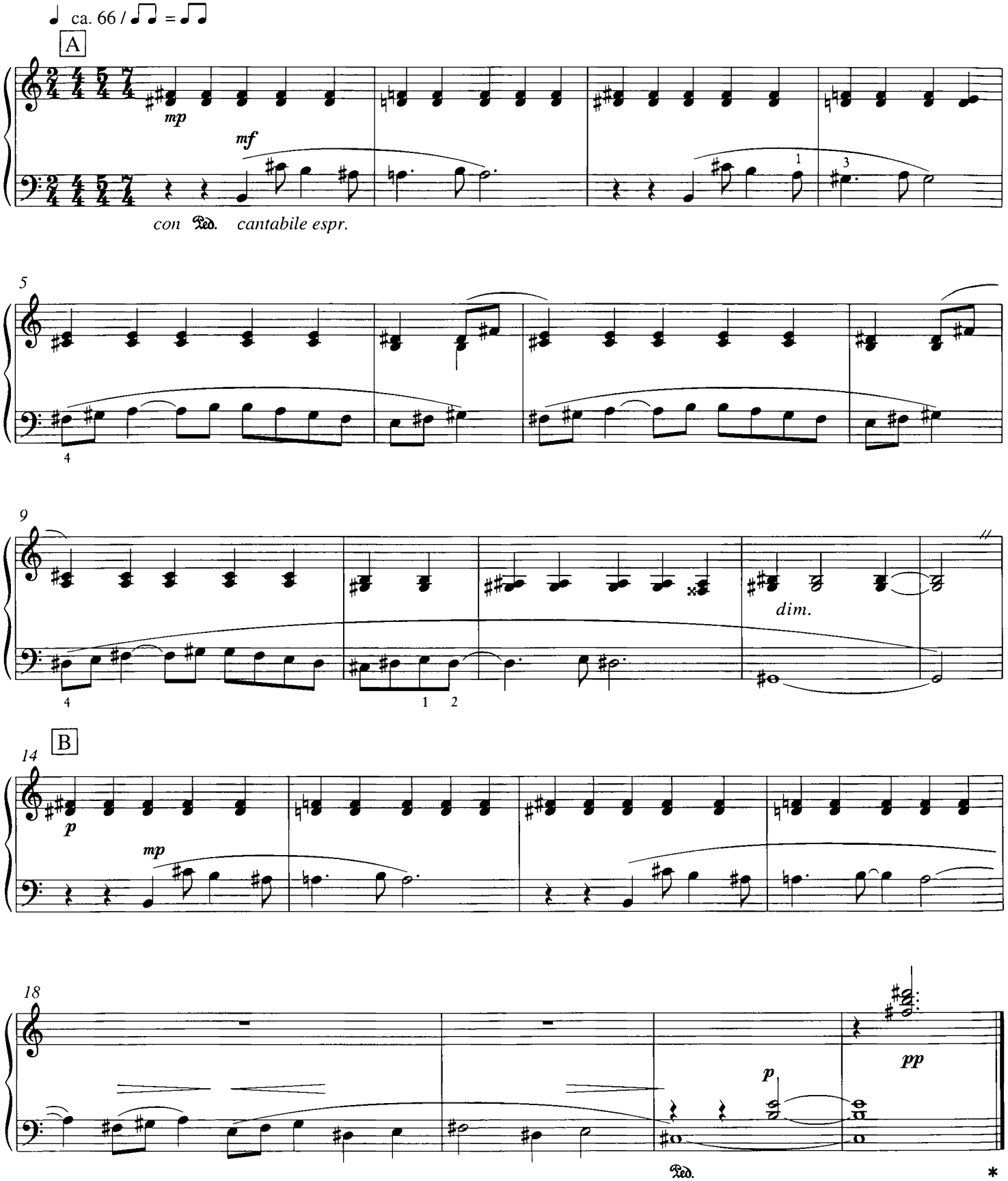
Beachte die genaue dynamische Differenzierung. Spiele die rechte Hand nicht rhythmisch forciert, sondern lyrisch-melodisch. Die Oberstimme in der linken Hand hat melodische Funktion.

132 Elegie für...

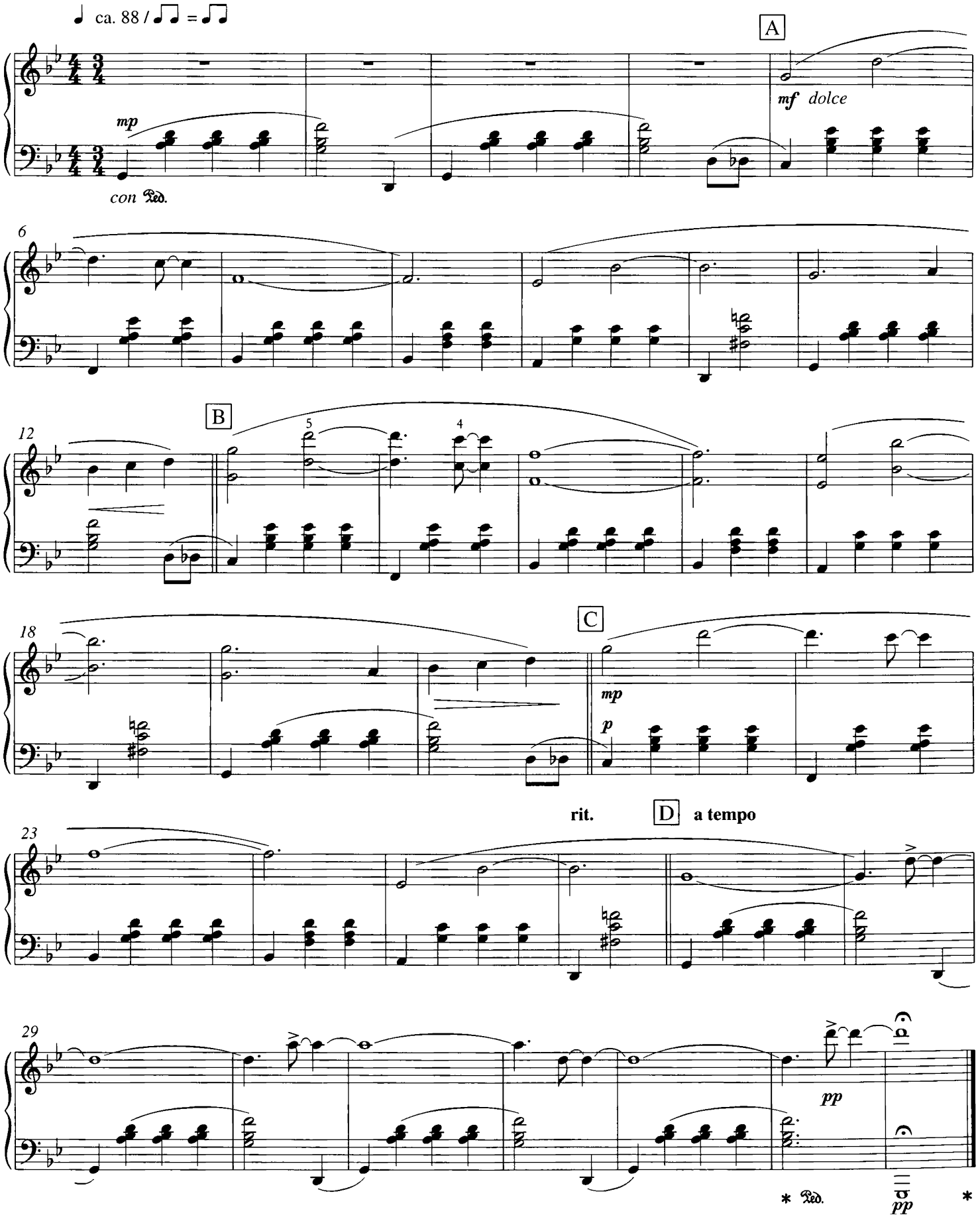
Analysiere die aus dem Melodieverlauf resultierenden Taktwechsel und Taktumwandlungen. Die Oberstimme ist durchweg melodisch führend und daher tastengründig zu spielen.



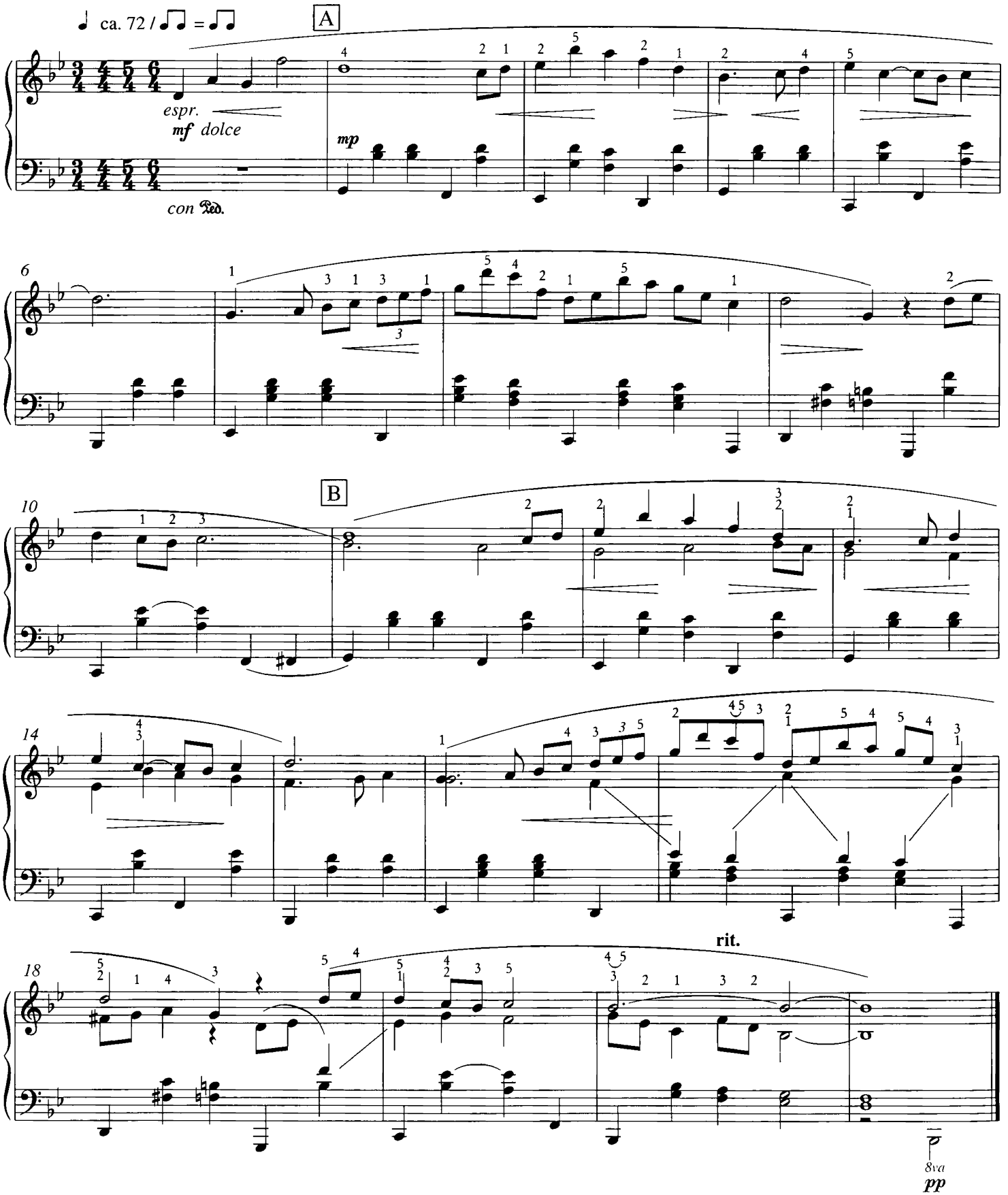
133 Telegramm an George *

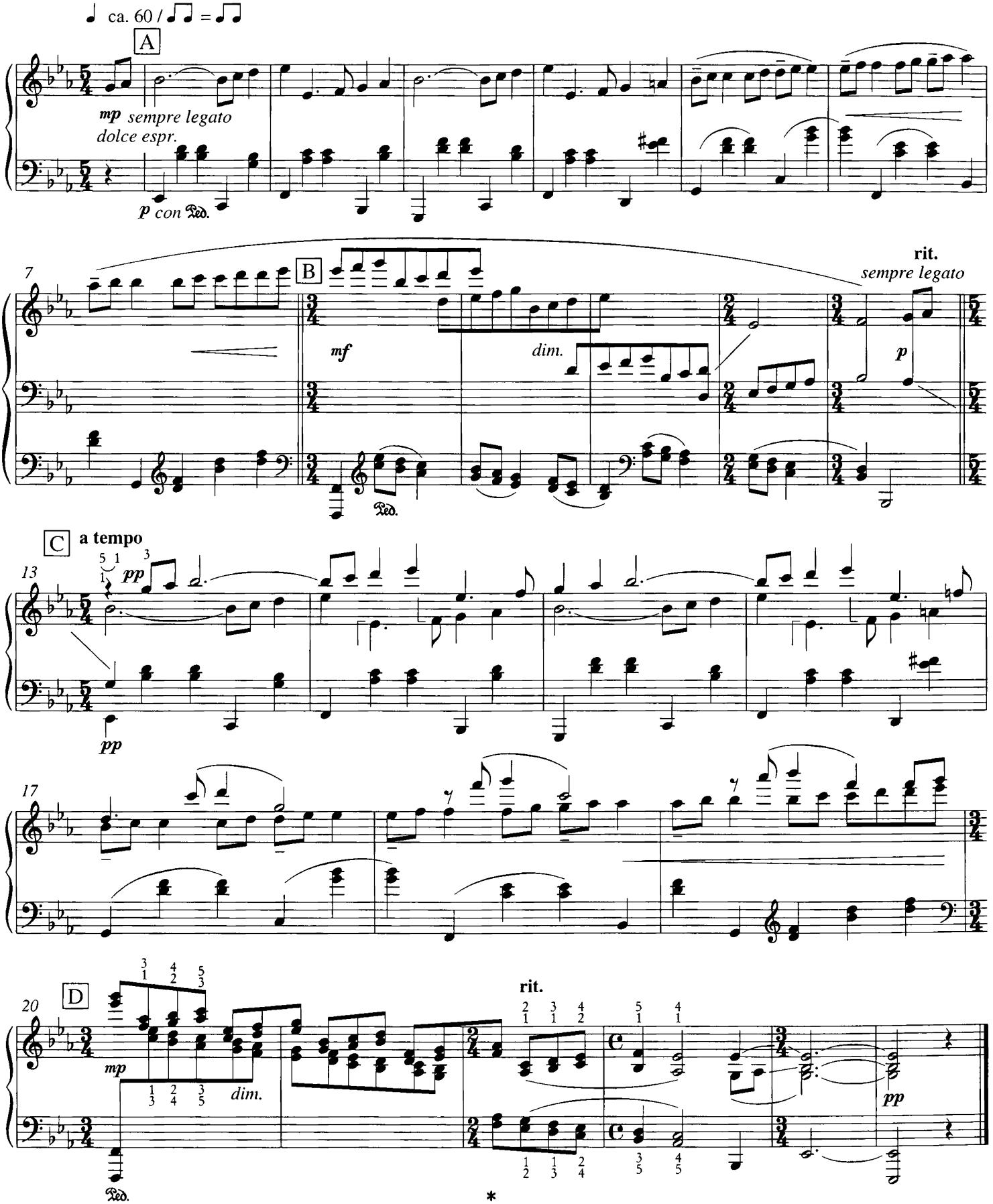
Melodische Studie im Shearing-Satz (fünfstimmiger Satz in enger Lage, wobei 1. und 5. Stimme im Oktavabstand identisch sind). Der Bass ist für den harmonischen Gesamteindruck in die Spielweise der linken Hand eingearbeitet. 1. und 5. Stimme werden als Melodieträger tastengründig gespielt.

* George Shearing (englischer Jazz-Pianist, 1919-1983)

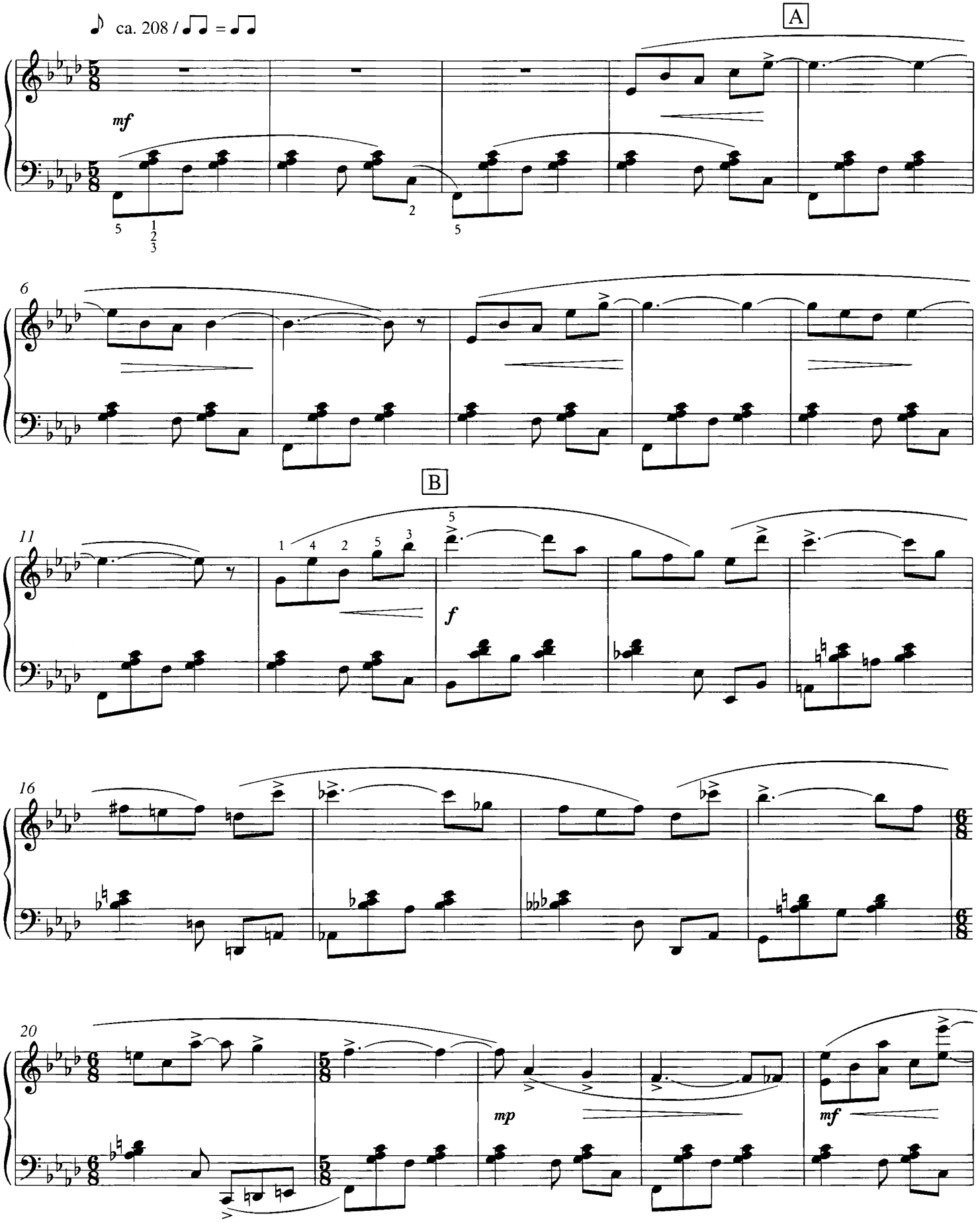
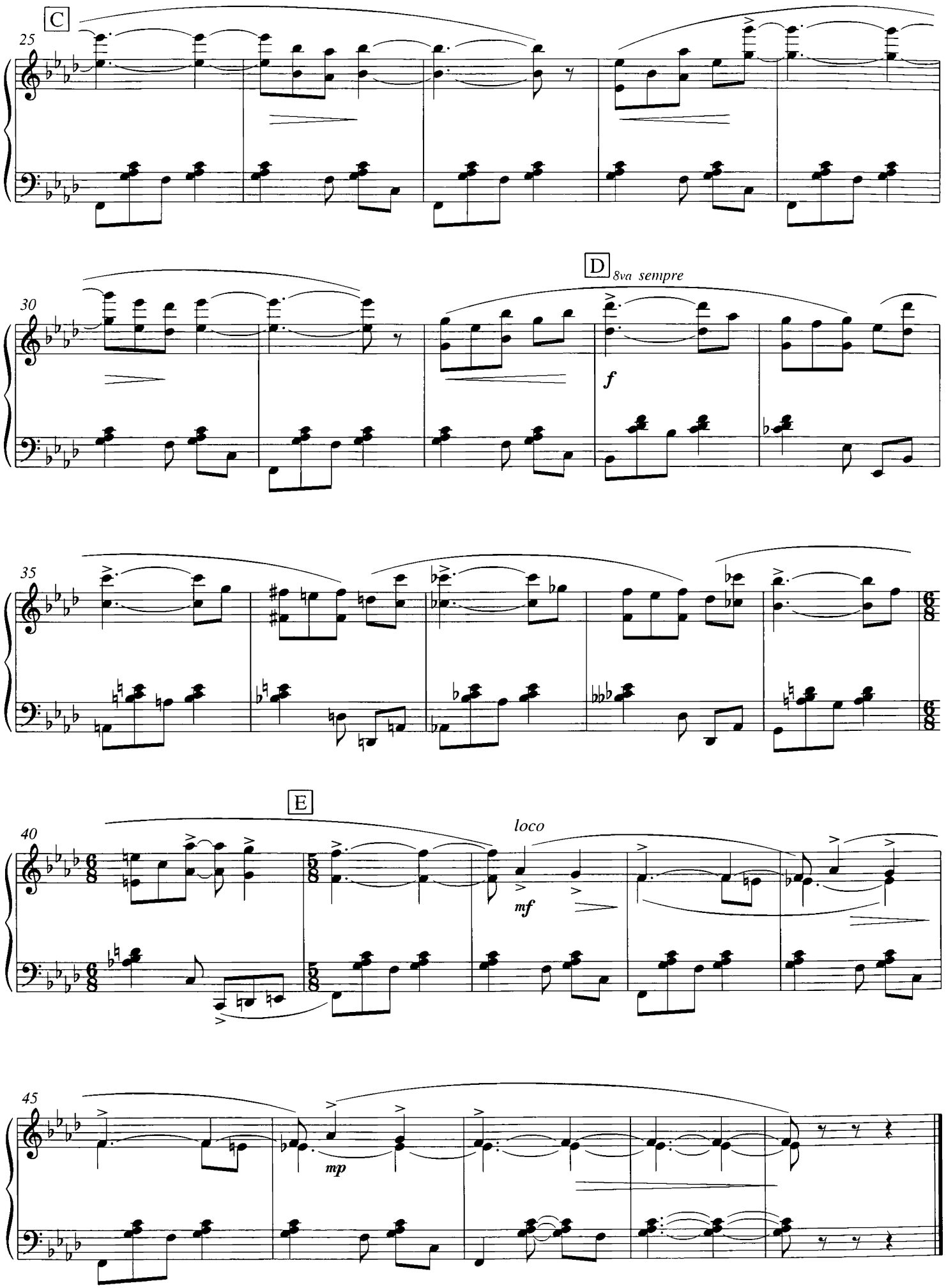
134 Nocturne I

Die linke Hand als Melodieträger spielt tastengründig, die rechte Hand in der Tastenschwebe. Gehe dem tonalen Verlauf der Melodie auf den Grund und erkenne Sinn und Zweck von Taktverkürzungen und -erweiterungen, das Angehen von Spitzentönen, musikalische Spannungen bei großen oder kleinen Intervallen, Motivrückungen, Tonabänderungen bei sonst gleichem Melodieverlauf – das sind alles wichtige Elemente, um die sinnfällige Sprache einer Melodie zu entdecken.

135 Nocturne II

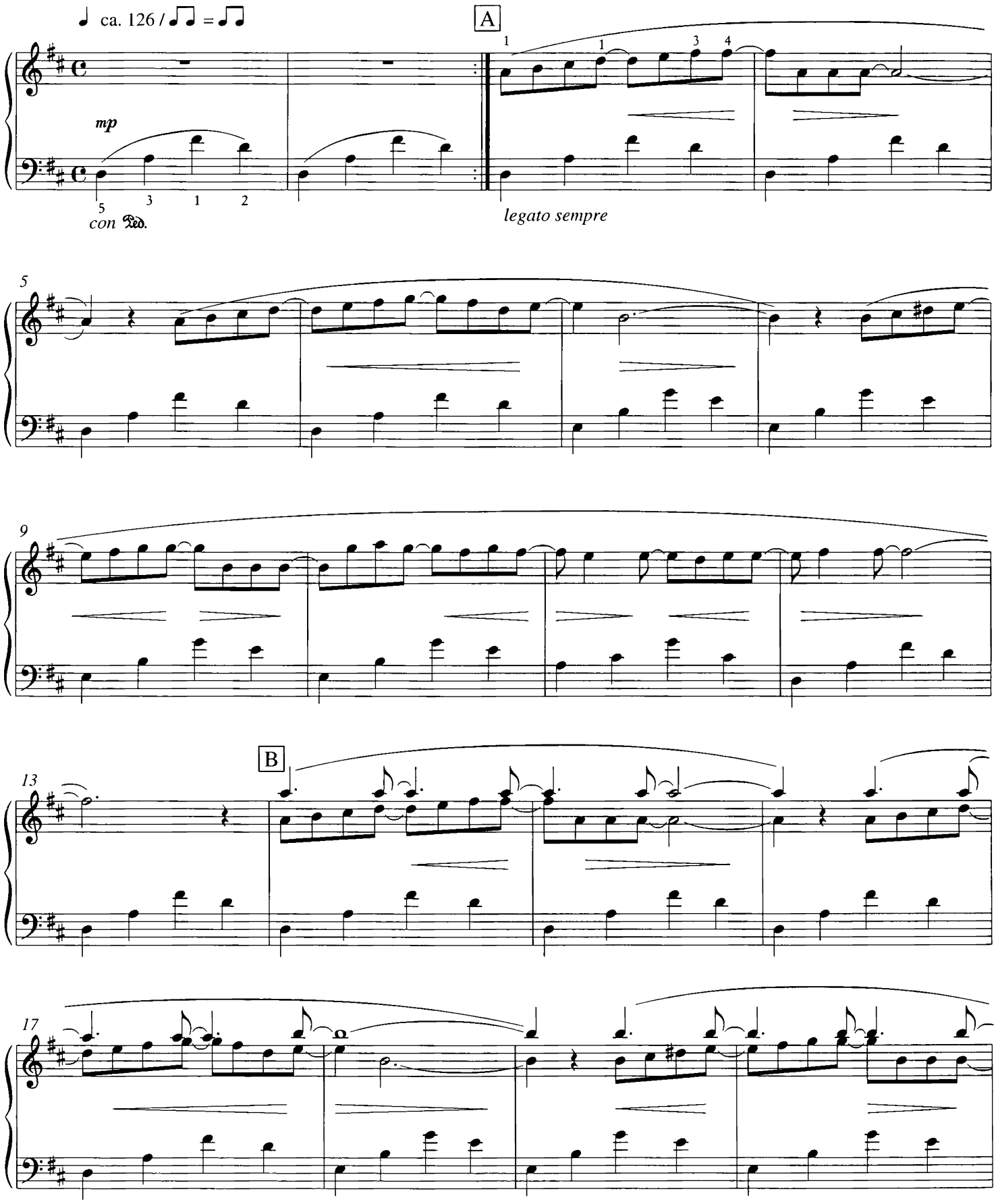
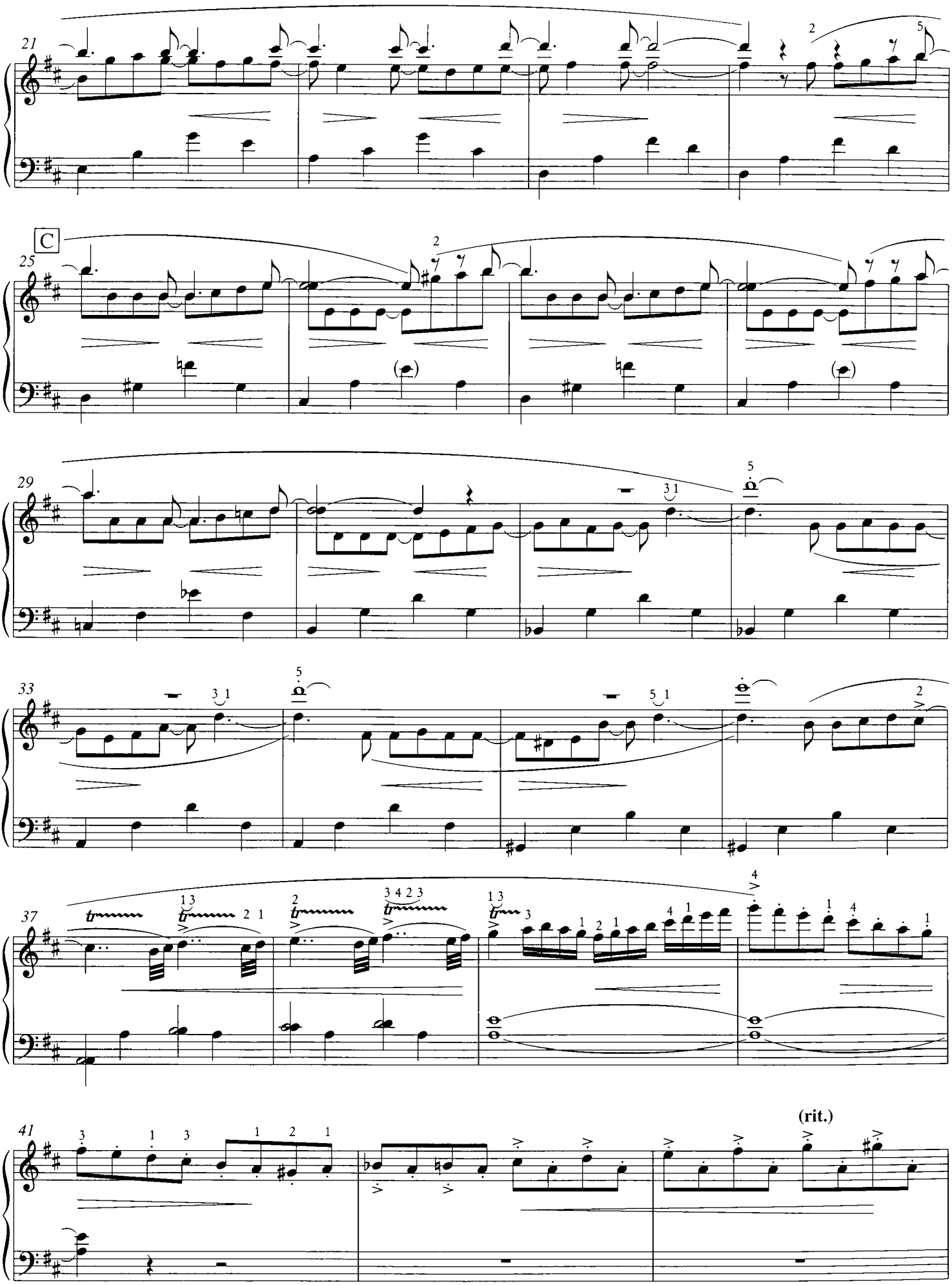
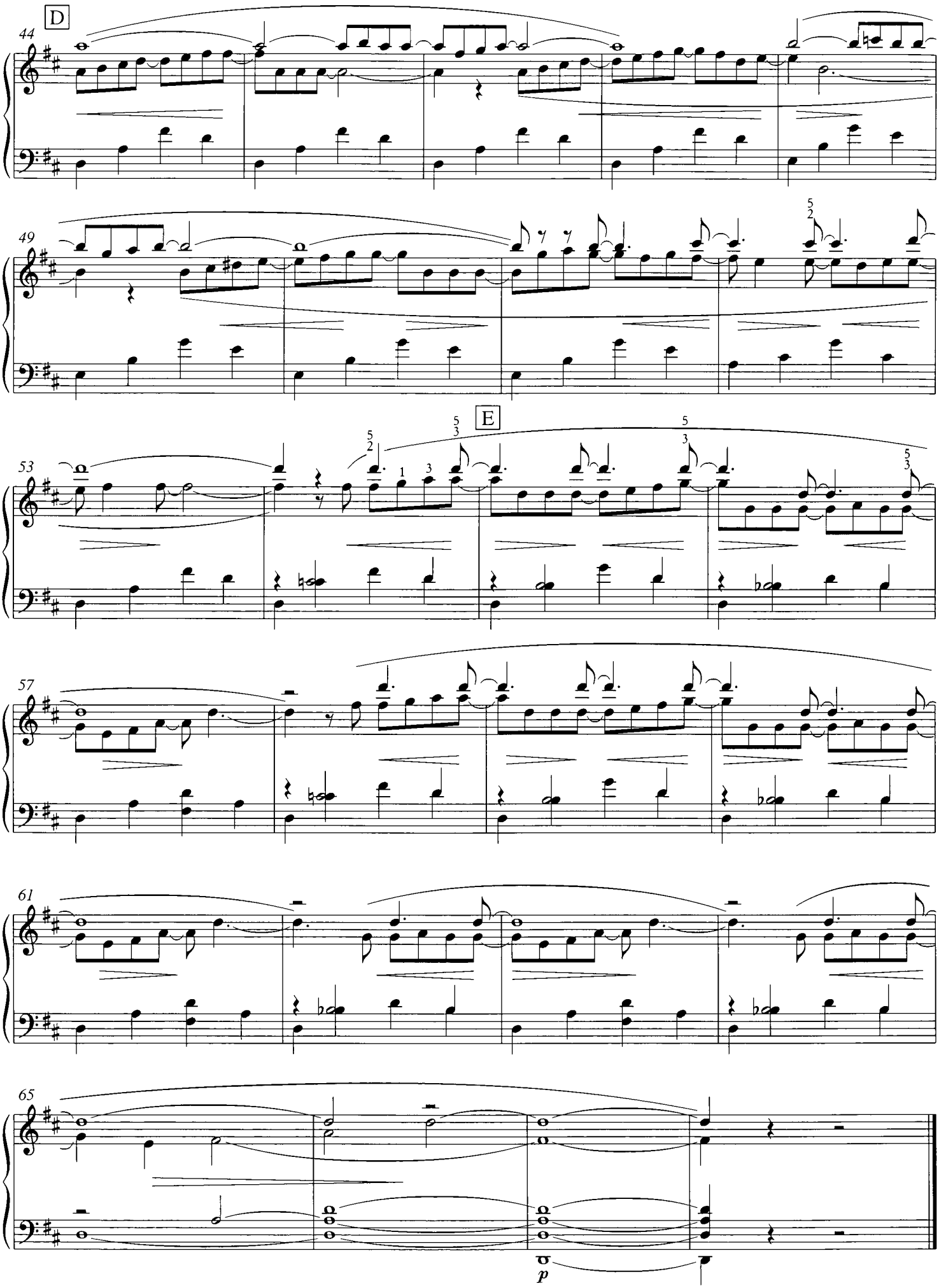
In diesem Stück sollen die unterschiedlichen Klangregister erspürt werden, die sich u. a. daraus ergeben, dass die Melodie von Teil A in Teil B oktaviert, in Teil C einstimmig acht Töne höher als in Teil A und dann wieder in der anfänglichen Tonlage von Teil A gespielt wird. Beachte die Intervallanlage von Teil D als Coda. Die Oberstimme der linken Hand hat hier wie bei allen ähnlichen Stellen des Stückes melodische Funktion.

136 Nocturne III

Beachte die unterschiedliche Dynamik von Melodie und Begleitung. In Teil B ist die Zweistimmigkeit im Verhältnis zur Begleitung wie folgt abzustufen: 1. Stimme mezzoforte, 2. Stimme mezzopiano, Begleitung piano. Besonderes Augenmerk ist den Takten zu schenken, in denen die 2. Stimme zwischen rechter und linker Hand wechselt. Unter Beibehaltung der festgelegten Dynamik sind diese Übergänge so nahtlos zu spielen, als ob diese 2. Stimme auf einem anderen Instrument mit einer Hand dazugespielt würde (bei den Übergängen gleiche Belastung auf dem Tastengrund).

137 Nocturne IV

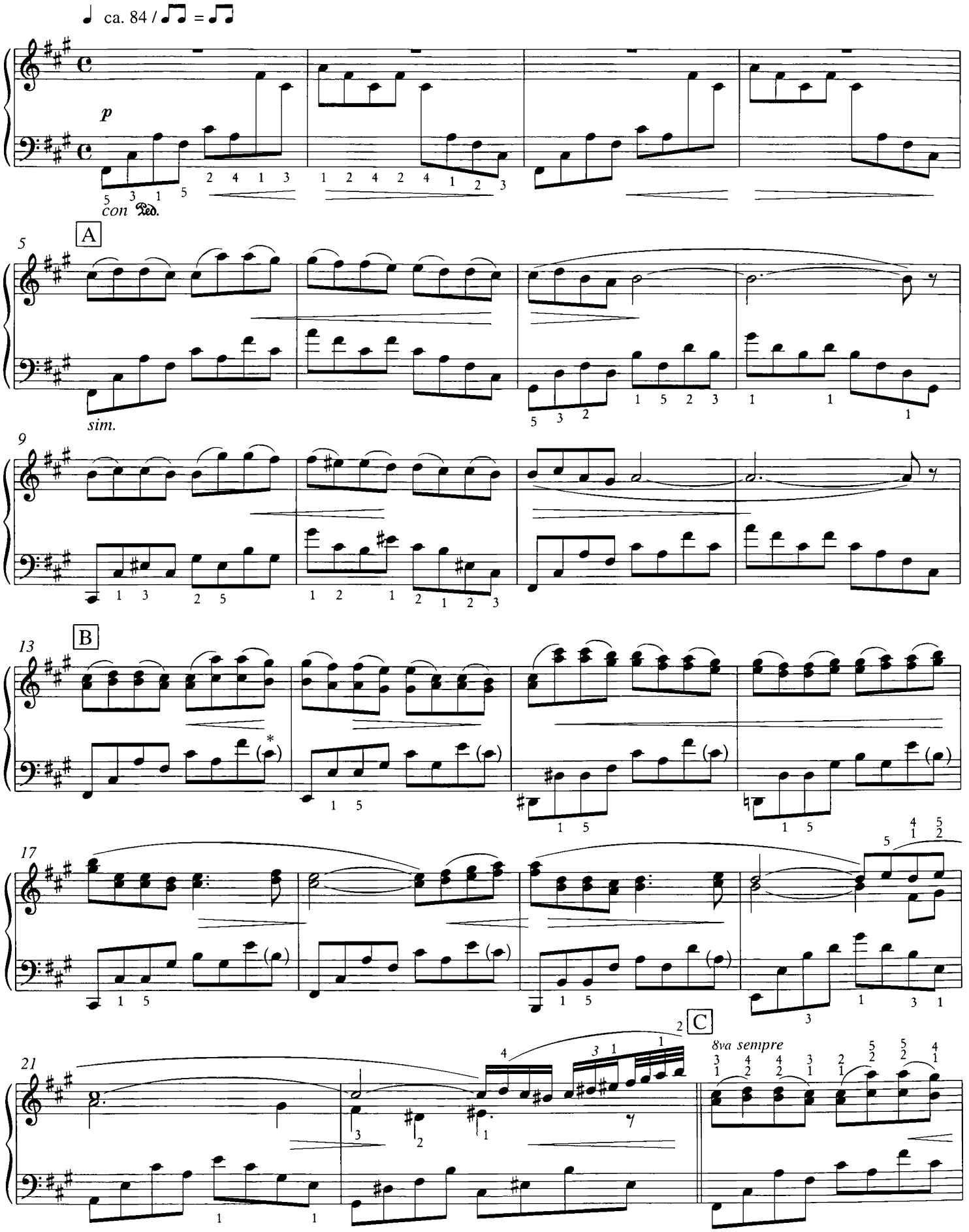
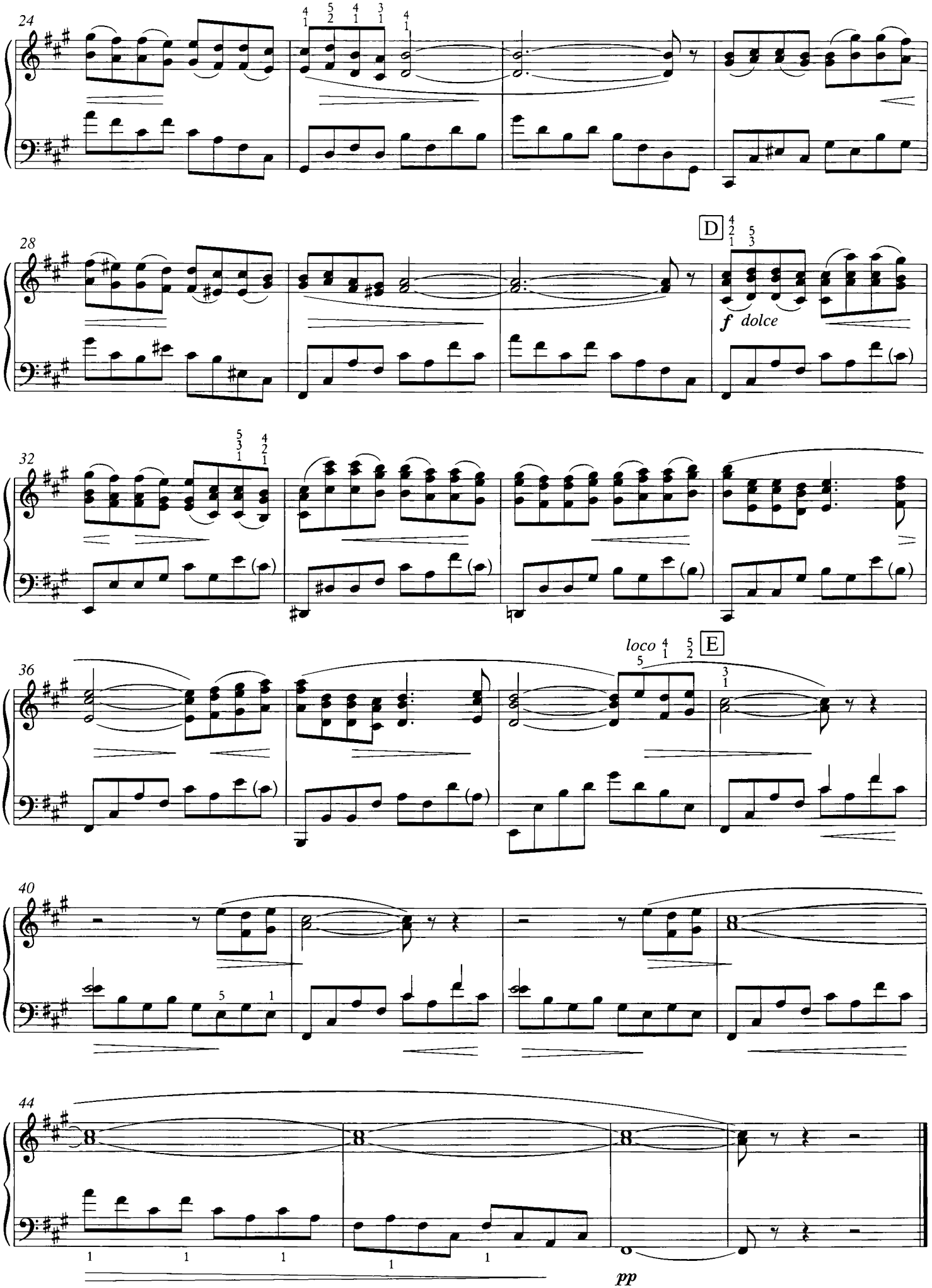
Spare in Teil B sich doppelnde Töne aus oder spiele sie nach Möglichkeit mit beiden Händen, um die Stimmführung in ihrer Selbständigkeit auch grifftechnisch zu erhalten. In Teil C ist die Unterstimme in der rechten Hand melodisch führend (tastengründig). Die Oberstimme ist eine über 4 Takte reichende Imitation.
Beachte die sich ergebende metrische Verlagerung der melodischen Schwerpunkte (in der Tastenschwebe gespielt).
Die Unterstimme (Takte 23 und 24) ist motivisch von Bedeutung und daher tastengründig zu spielen.

138 Emotion

Die Unterstimme in der linken Hand hat melodische Funktion, ebenso die Unterstimme in der rechten Hand ab Takt 24. Beachte in Teil D den „Umstieg" der melodieführenden Stimmen (Ober- und Unterstimme).

C
25
D
8va sempre
30
f
35
E
loco
40
mf
45
mp

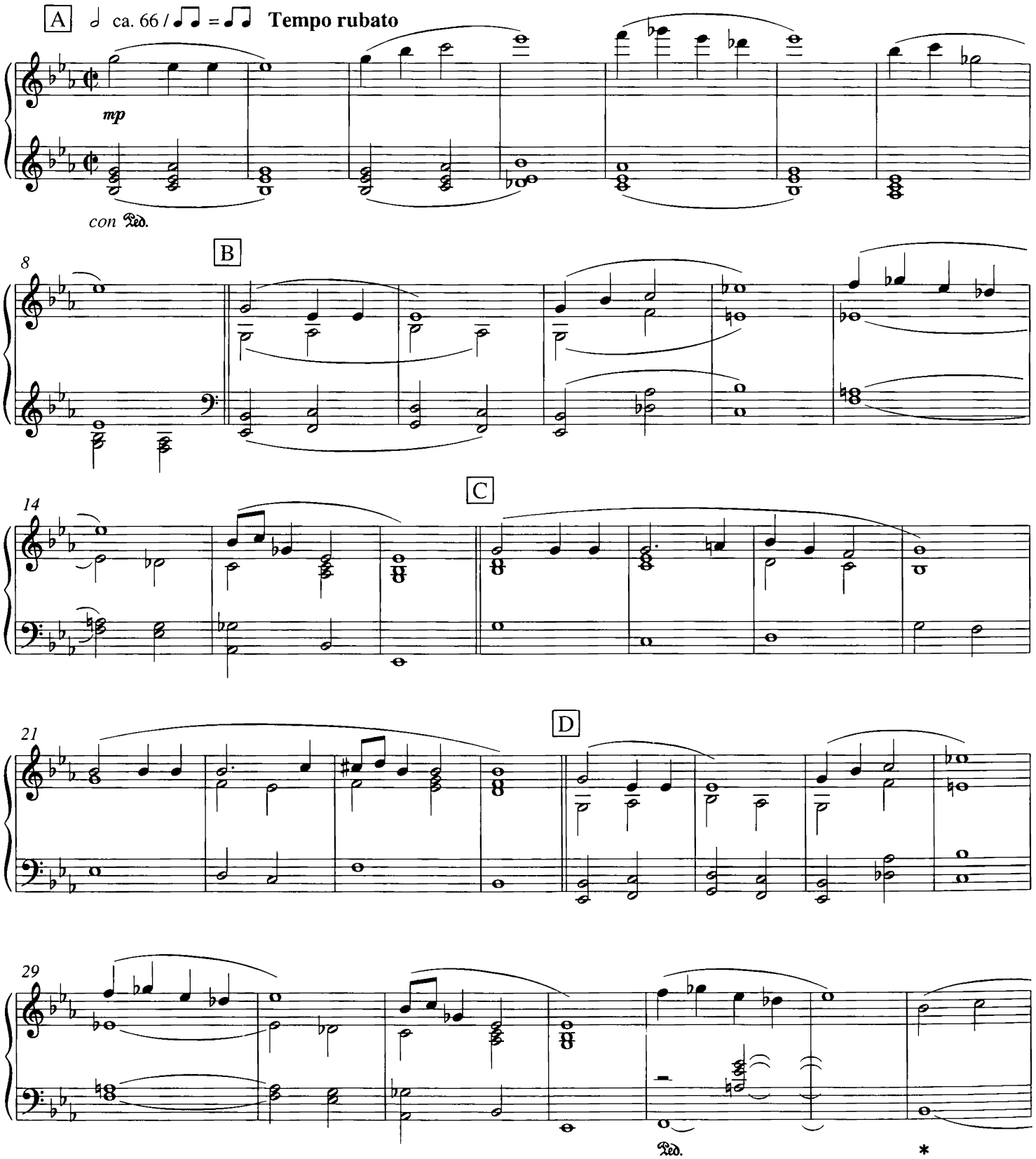
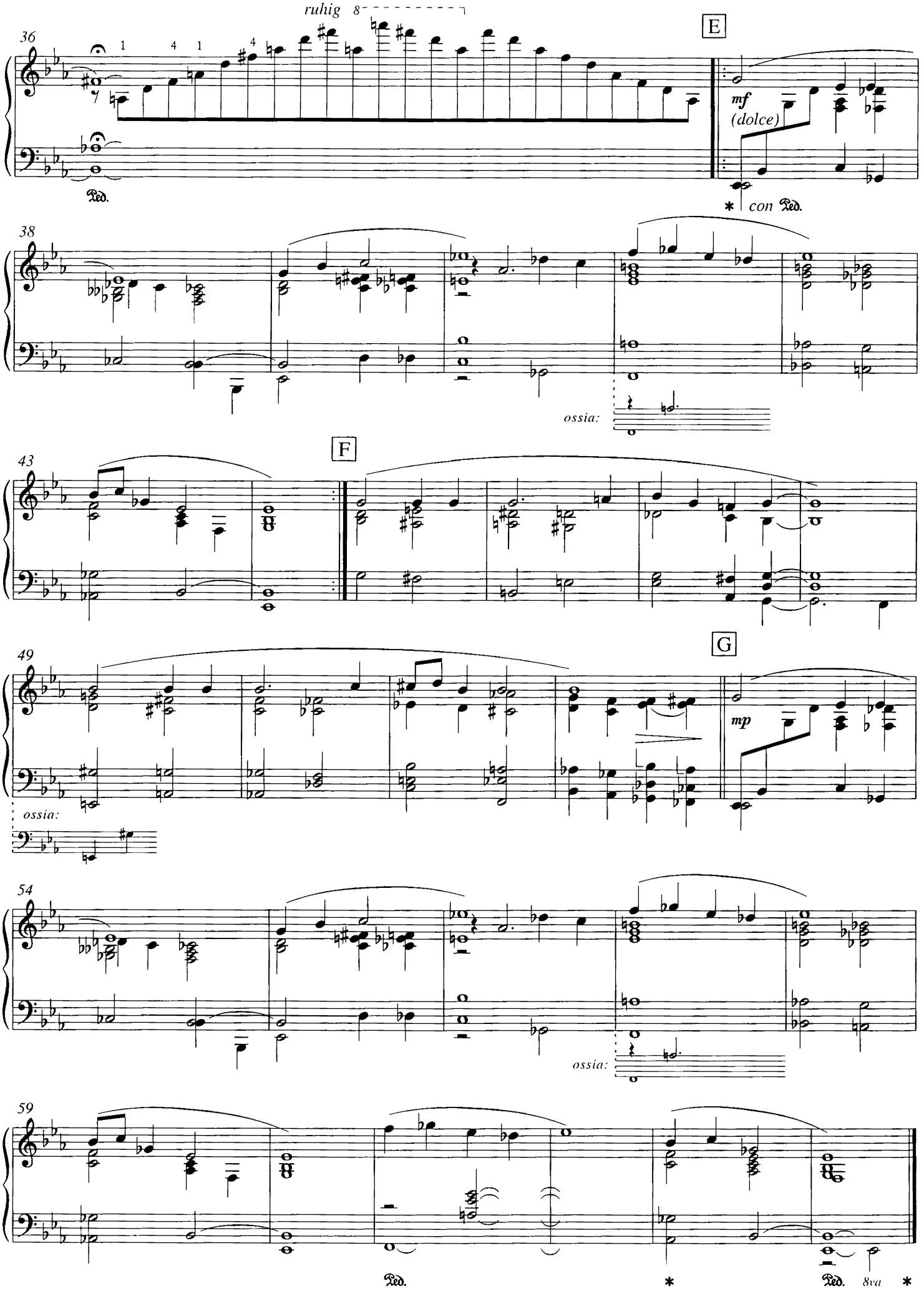
139 Jaqueline

Erweiterung der Spieltechnik von Nr. 131. Finde selbständig die notwendigen Übungen, z. B. bei Trillern oder Läufen. Differenziere anschlagstechnisch Ober- und Unterstimme.

21
C
25
29
33
37
41
(rit.)

D
44
49
E
53
57
61
65
p

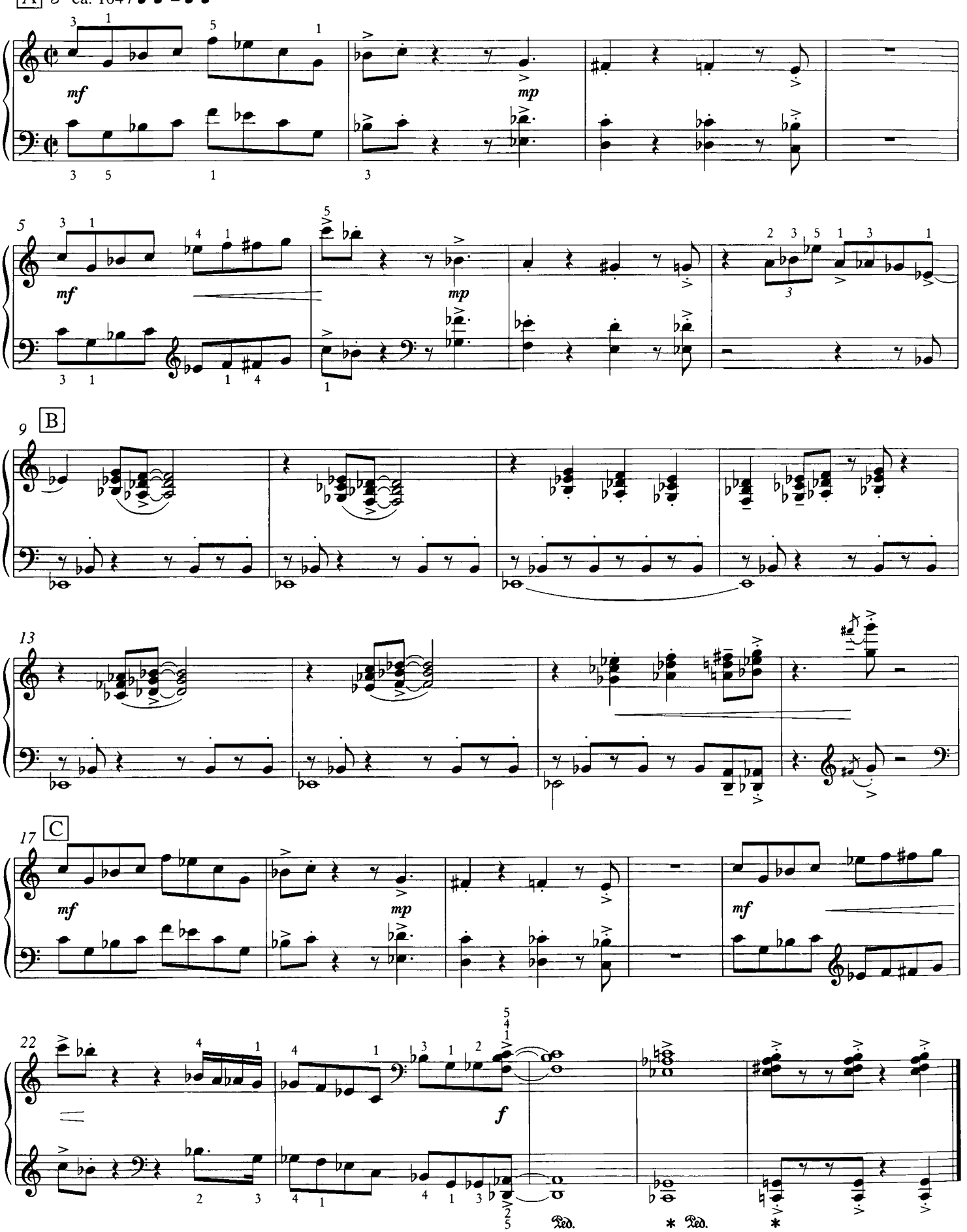
140 Rauch

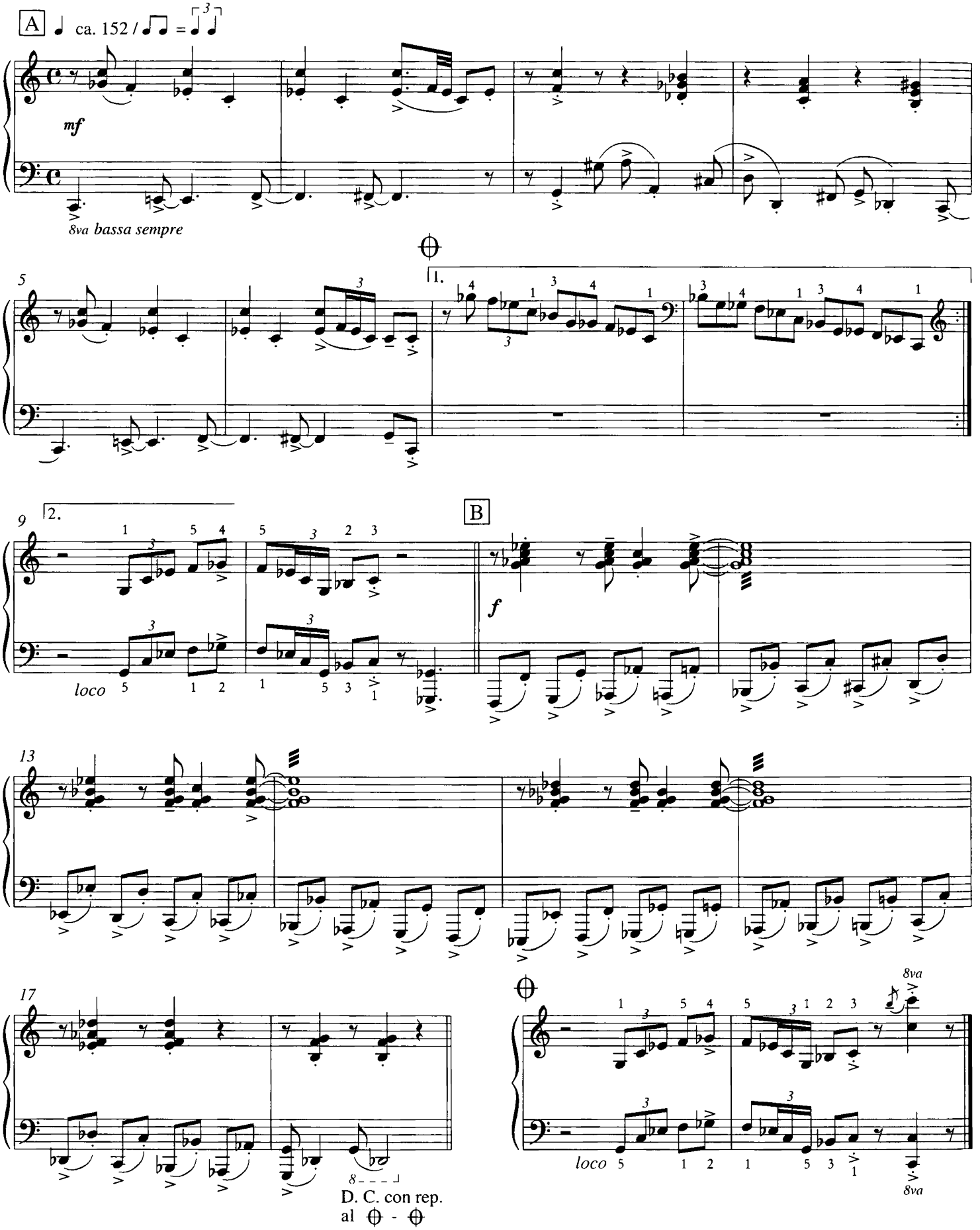
Verfolge den Melodieaufbau und erkenne die entsprechenden Phrasenlängen (vier- oder sechstaktig).
Halte musikalisch die Spannung, damit ein sinnfälliger Ausdruck erkennbar wird.

* eingeklammerte Noten ad libitum

24
28
D
f dolce
32
36
loco
E
40
44
pp

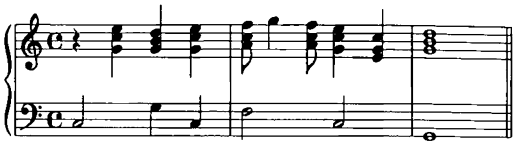
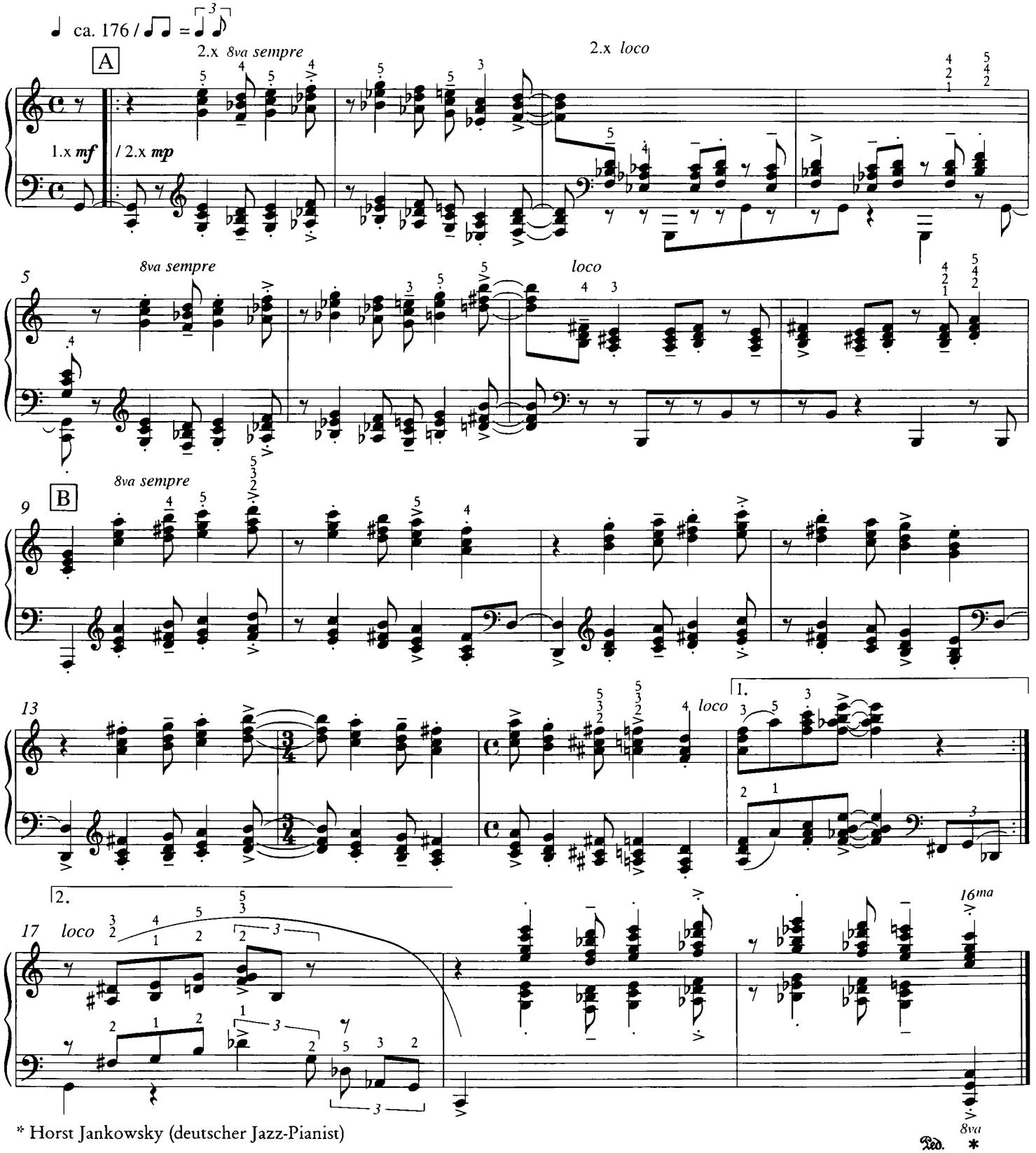
141 Folk Song Fantasy

Verfolge die Entwicklung der schlichten Melodie über spieltechnische und harmonische Varianten bis hin zu teilweise sehr entfernt verwandten Harmonien, die z. T. aus Sequenzen beim Abschreiten des Quintenzirkels resultieren. Die einzelnen Töne der liedhaften Melodie sind in jedem Falle Bestandteil dieser erweiterten Harmonik.
Spiele die Rubati nicht willkürlich, sondern berücksichtige Spannung und Entspannung, die sich jeweils aus dem Melodieverlauf (Aufstieg zum Höhepunkt und Abstieg) ergeben. Das ist in diesem Falle an den Spitzentönen der Melodie ablesbar. Obwohl die Akkordgriffe zum Teil schwierig sind, müssen sie der Melodie konsequent dynamisch untergeordnet und in der Tastenschwebe gespielt werden.

ruhig
36
E
mf
(dolce)
Ped.
* con Ped.
38
ossia:
F
43
G
49
mp
ossia:
54
ossia:
59
Ped.
*
Ped.
8va
*

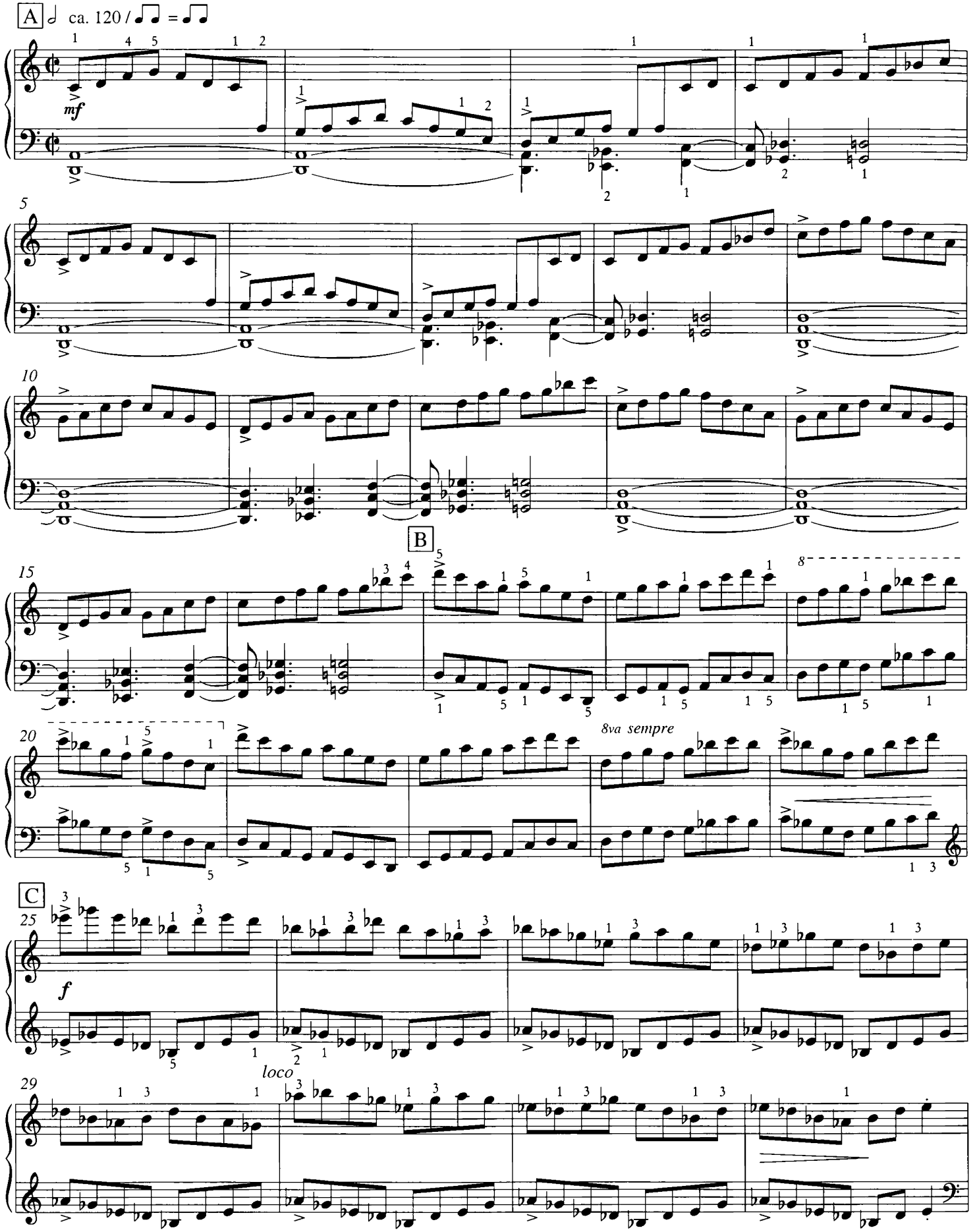
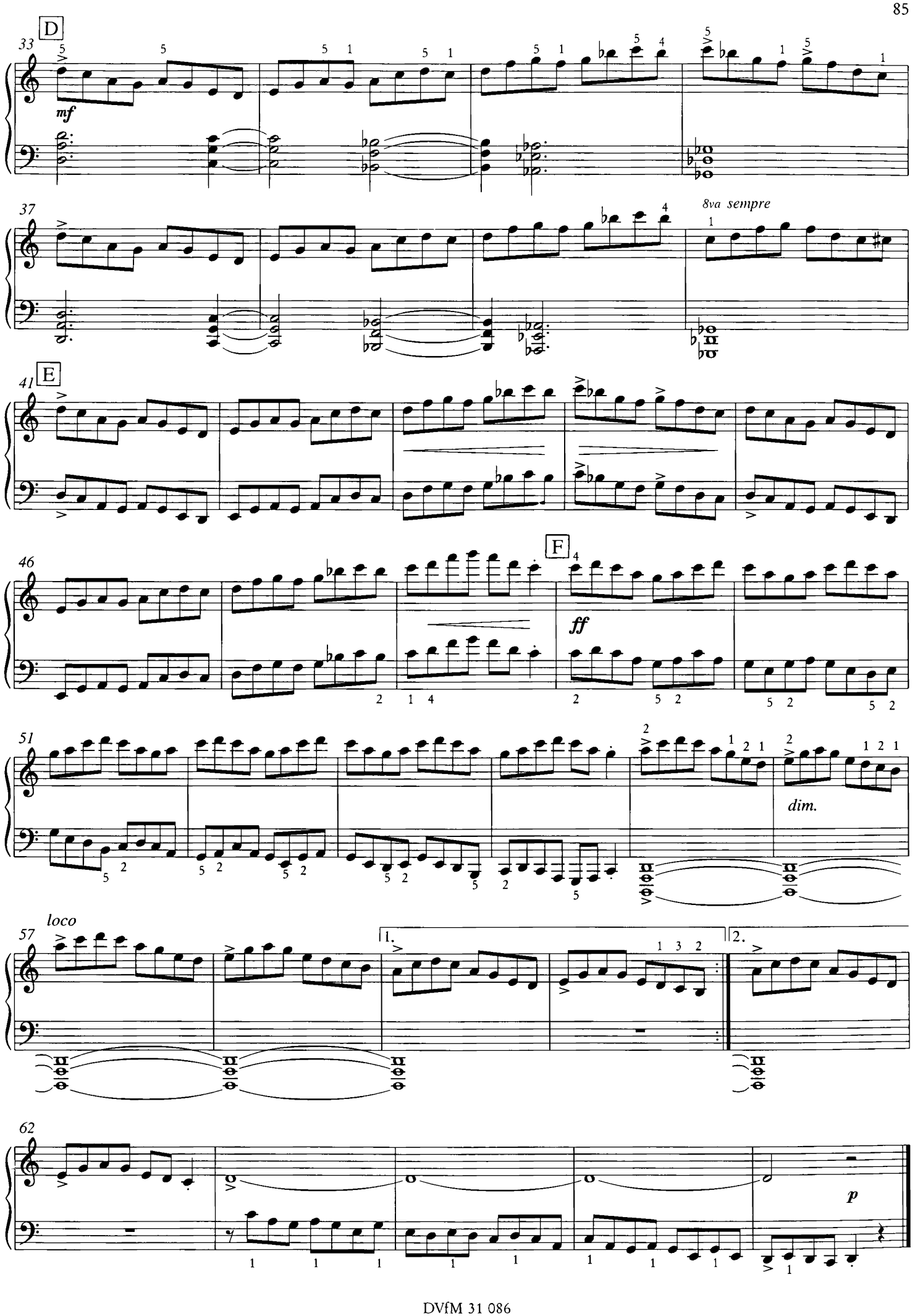
142 Drive – My Life

In diesem Stück gilt unsere besondere Aufmerksamkeit den Pausen – sie sorgen für Spannung. Empfinde in den Pausen einen vorwärts drängenden Rhythmus oder Drums-Breaks.

143 Keep Swinging

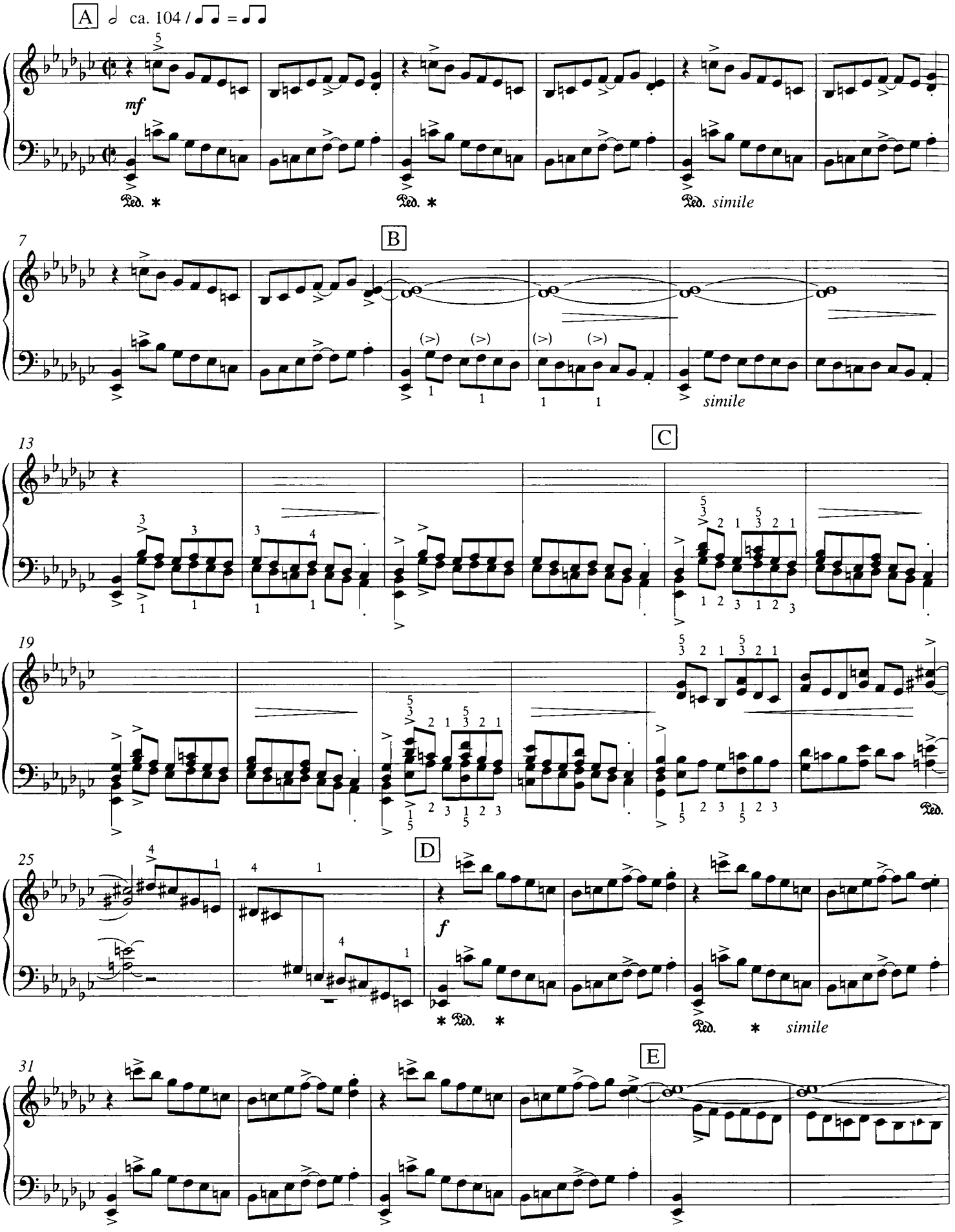
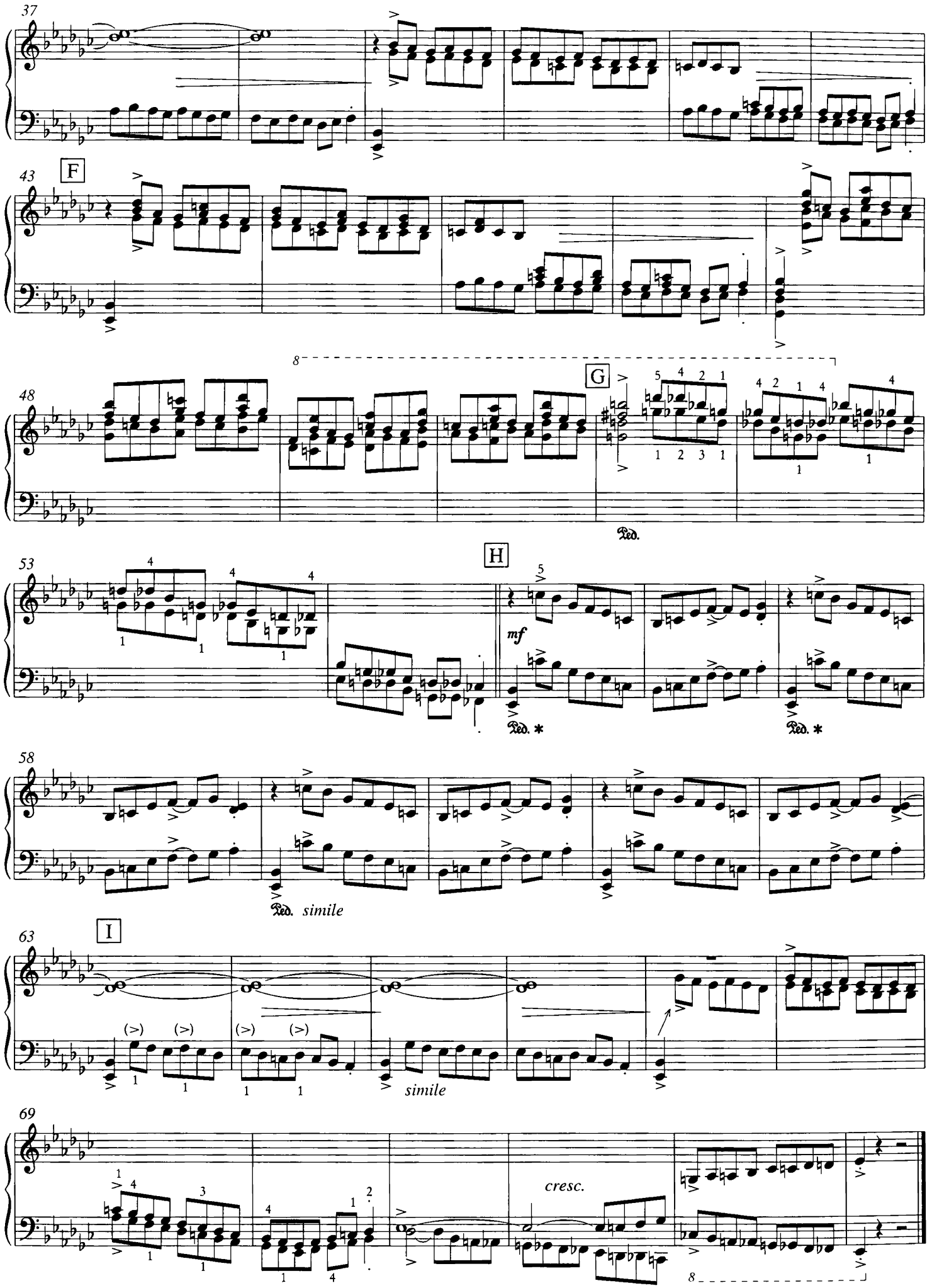
Übe im akzentuierten Legato. Spiele vor und nach Betonungen bewusst unbetont. Lass ein mitreißendes Feeling spüren.

144 Homage To Horst*

Bis auf zwei Übergangsfloskeln wird der Melodie eine Reihung von Quartsextakkorden, Dreiklangsgrundstellungen oder Sextakkorden unterlegt. Dadurch ergibt sich von Akkord zu Akkord eine von der Ausgangstonart abweichende Harmonisierung der Melodietöne, welche die Kadenzharmonik klanglich wesentlich erweitert. Im Vergleich hierzu die Melodie in traditionell-kadenzierender Harmonisierung:

Vergleiche nun die Harmonien der Textvorlage mit der des Kadenzbeispiels. Schon durch die Quartsext-Harmonisierung des Melodietons d zu B-Dur wird der C-Dur-Leitton h negiert, ebenso die Subdominante des Melodietons f durch den Des-Dur-Quartsextakkord. Analysiere in gleicher Weise die entsprechenden melodischen Teilabschnitte.

* Horst Jankowsky (deutscher Jazz-Pianist)

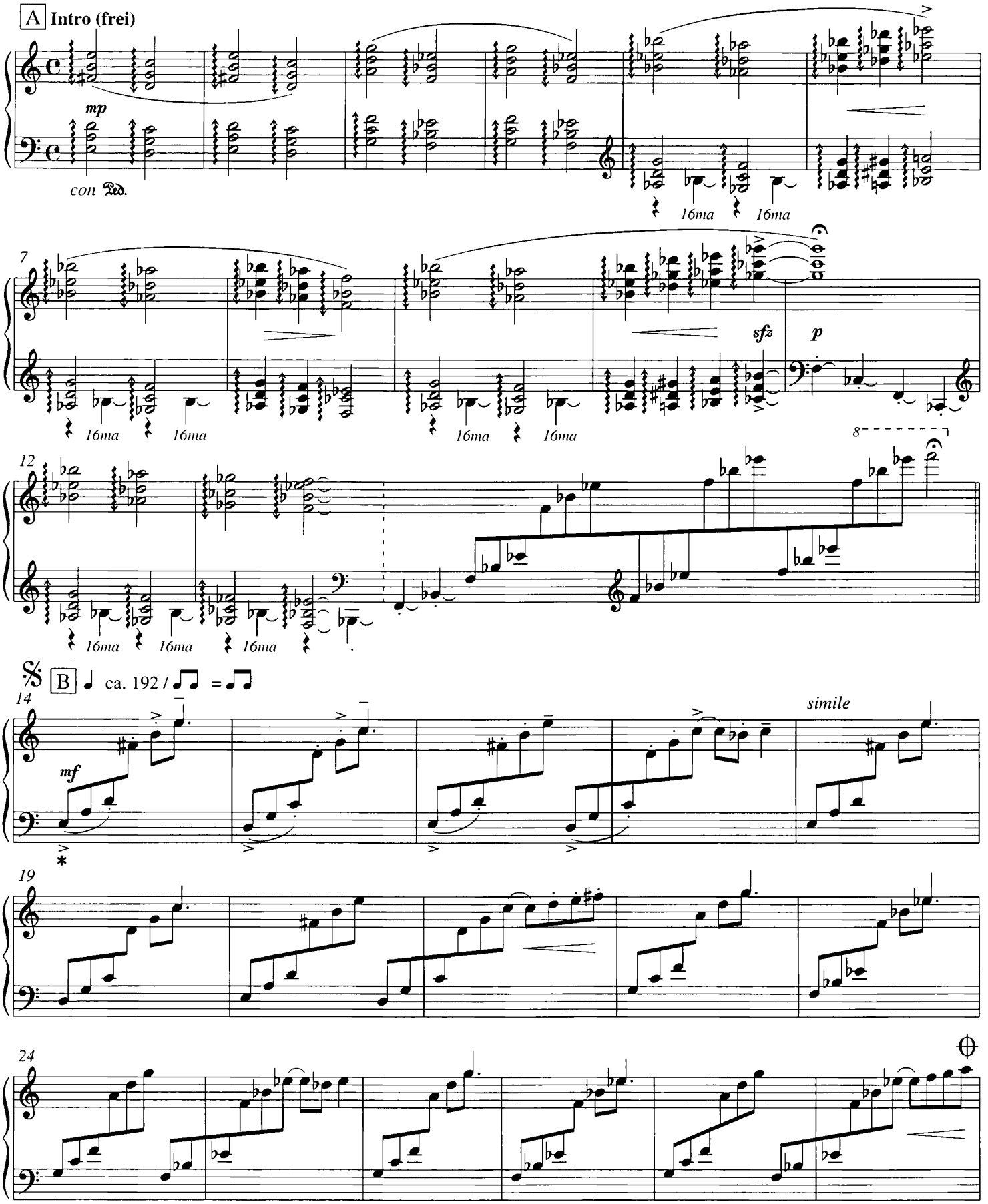
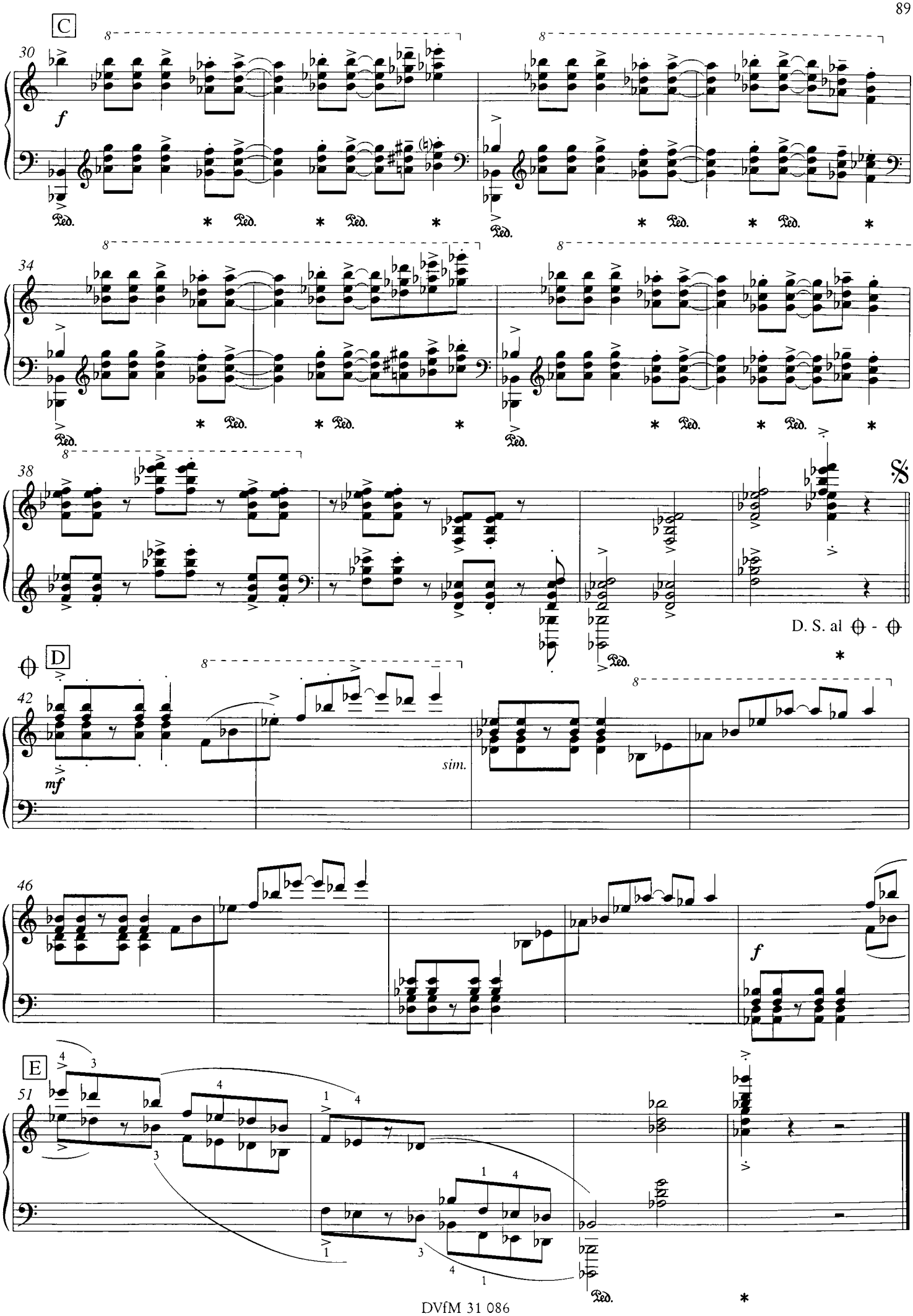
145 Fast Time I

Übe die pentatonischen Läufe im Drei-Stufen-Programm (siehe „Hinweise zum Üben" in Band I) und im punktierten Rhythmus.

© by ROBA MUSIC VERLAG GmbH, Hamburg
(alle Rechte für die Welt)

D
33
mf
37
8va sempre
E
41
F
46
ff
51
dim.
loco
57
1.
2.
62
p

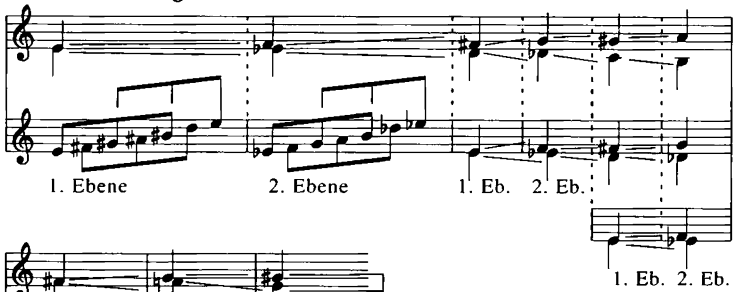
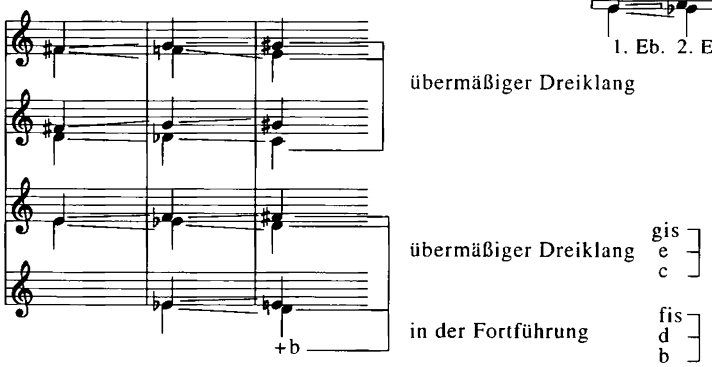
146 Fast Time II

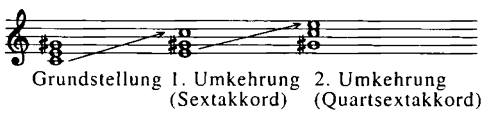
Übe wie bei Nr. 145. Trotz der ungewohnten Tonart liegen Doppelgriffe und Akkorde gut „in der Hand".

© by ROBA MUSIC VERLAG GmbH, Hamburg
(alle Rechte für die Welt)

37
43
F
48
G
Ped.
53
H
mf
Ped. *
Ped. *
58
Ped. simile
63
I
simile
69
cresc.

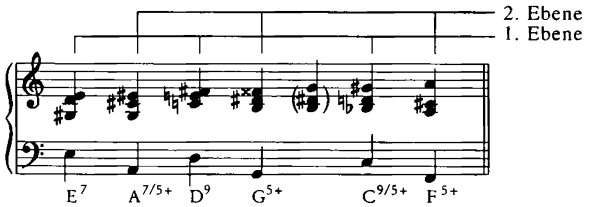
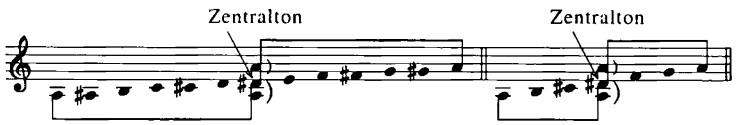
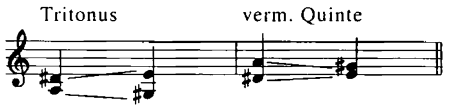
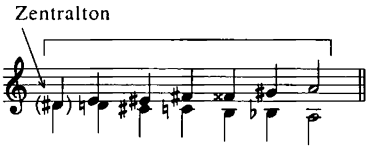
147 Chromatisches Prélude

In der Einleitung (Intro) werden die folgenden Quartkombinationen klanglich und grifftechnisch vorbereitet. Sie heben quasi das Tonikagefühl auf. Lediglich die Intervallkombination und die Folge der Quartengruppen in Teil C laufen darauf hinaus, eine scheinbare Tonika anzusteuern, was auch noch durch den Lauf in den letzten Takten bestärkt wird.

C
30
f
Ped.
34
38
D. S. al ⊕ - ⊕
D
42
mf
sim.
46
f
E
51
Ped.

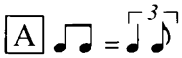
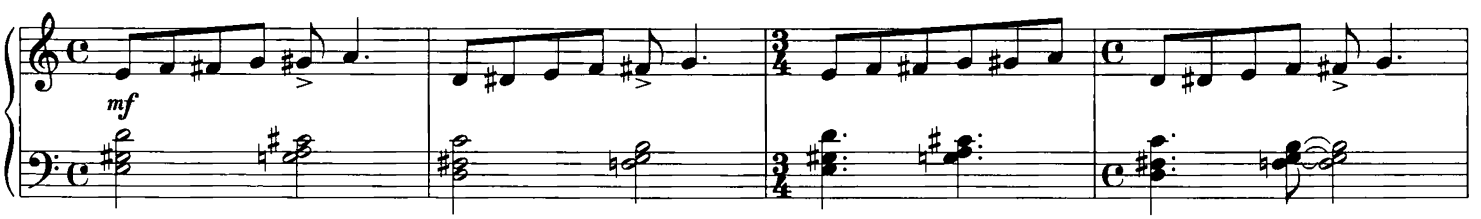
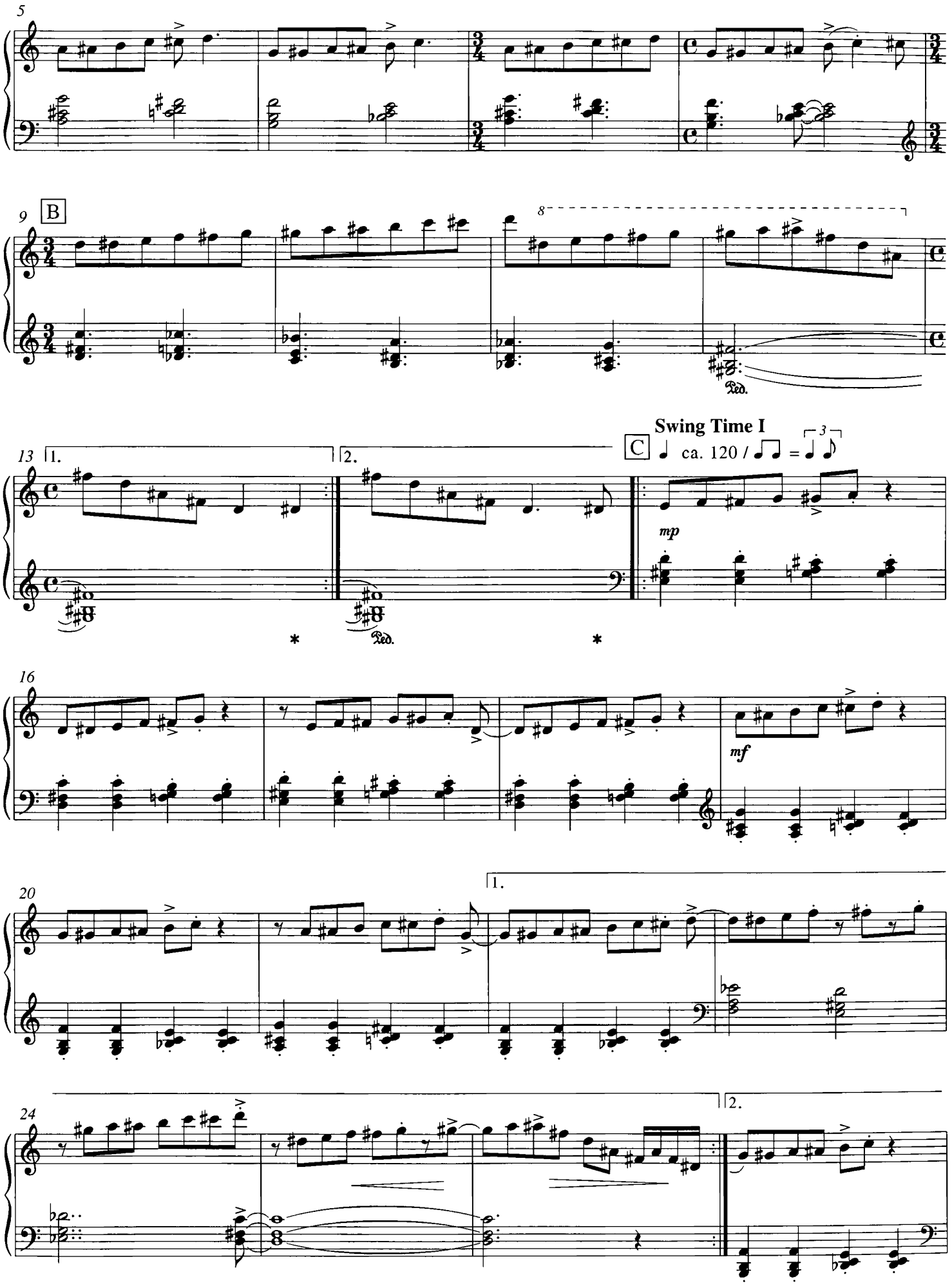
148 Chromatische Fantasie in Jazz I

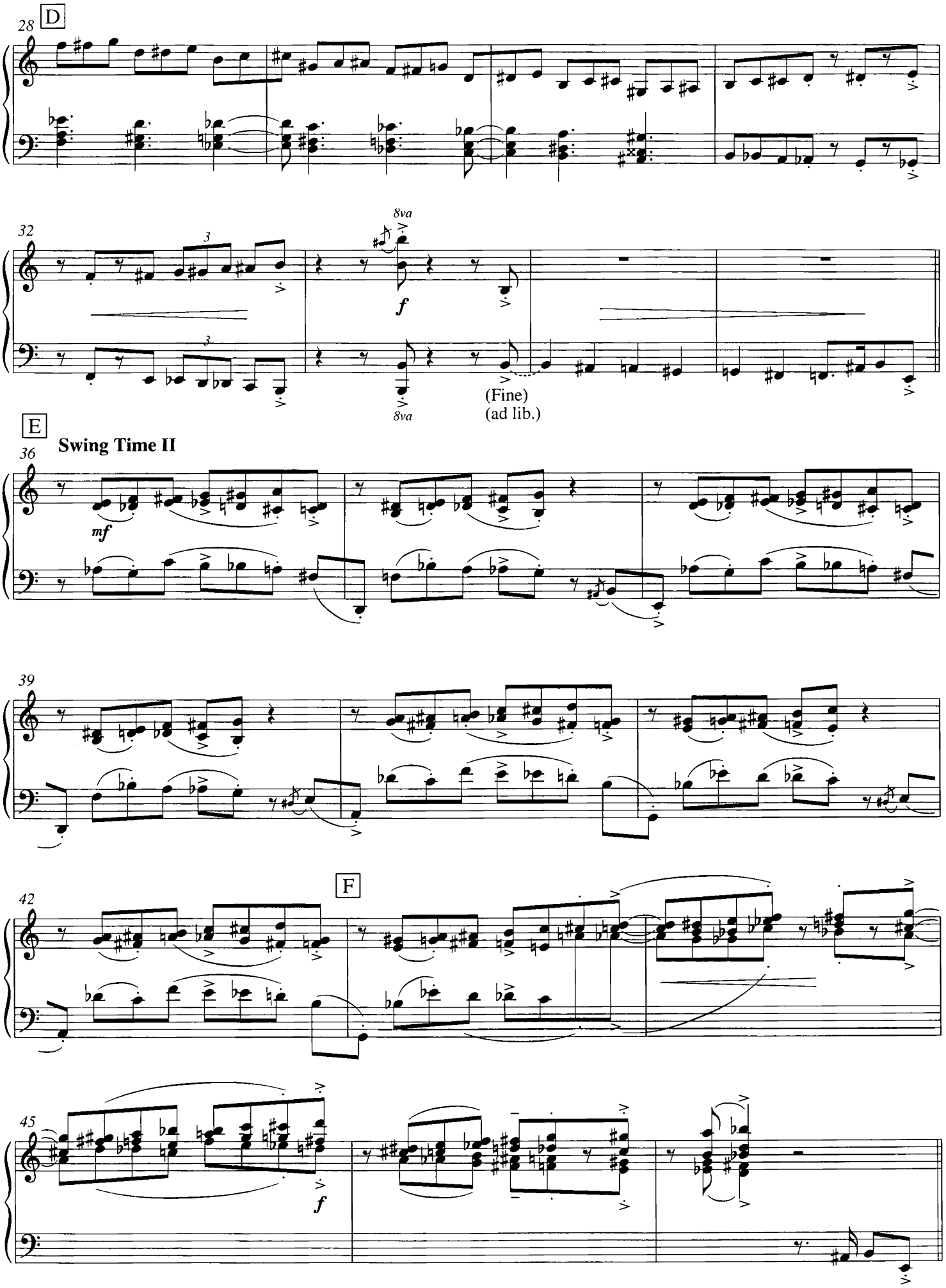
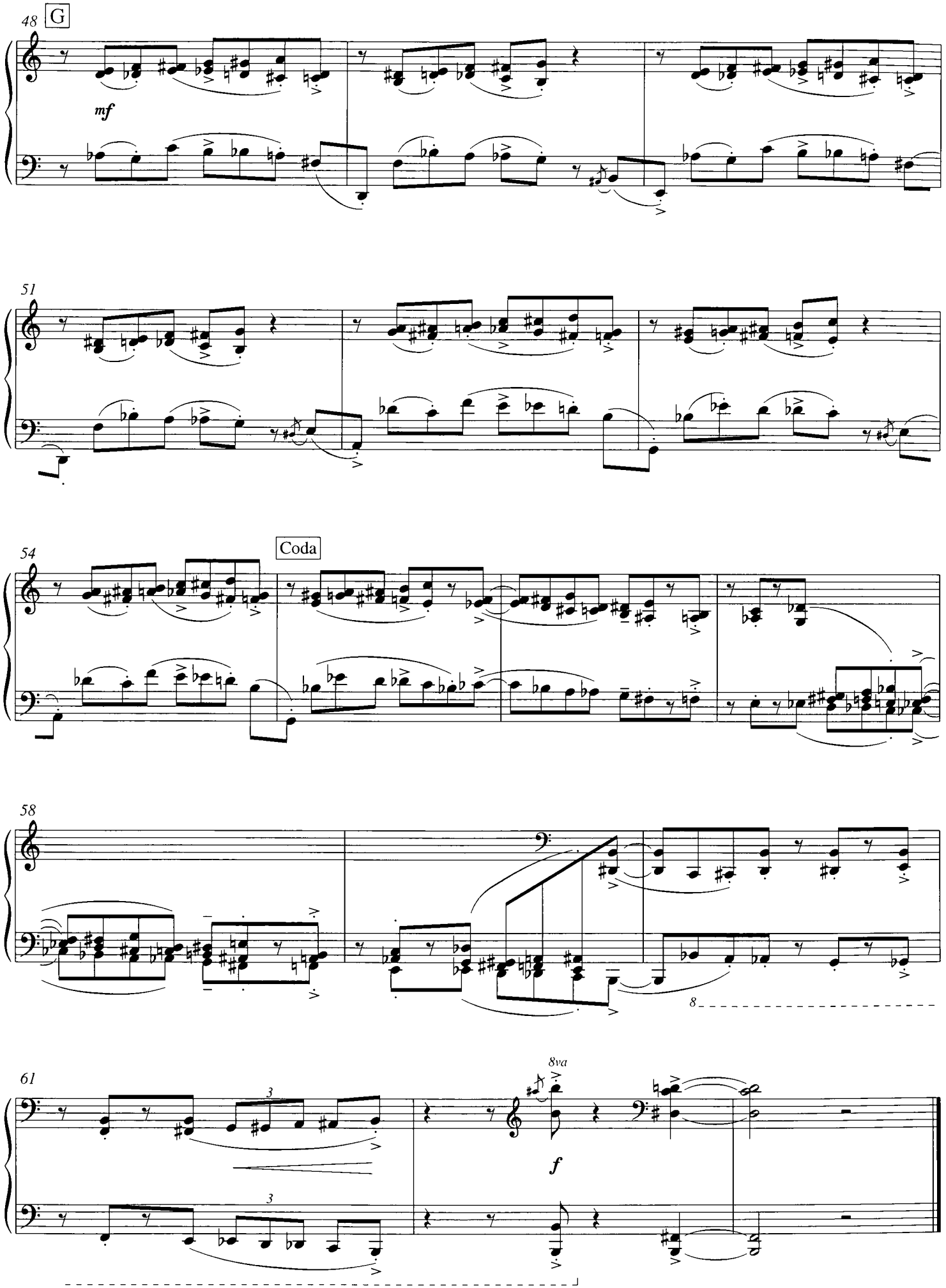
Diese Studie basiert auf den zwei Ebenen der Ganztonleiter. Durch die chromatisch in Gegenbewegung geführten Stimmen wird mit jedem Schritt eine Ganztonebene erreicht, so dass es klanglich keine Unterschiede gibt, auch wenn sich in dieser Art ständig neue Stimmen entwickeln. Dabei kann jeder neue Ton wiederum zum Intervallkeim werde aus dem sich entsprechende Stimmen ergeben. Auch nach dem Prinzip der enharmonischen Verwechslung kann auf jeder dieser Tonstufen ein übermäßiger Dreiklang gebildet werden, wobei zu beachten ist, dass seine Umkehrungen alle gleich klingen, obwohl sie – harmonisch betrachtet – im Intervallaufbau echte Sext- und Quartsextakkorde sind. Der 1. Takt von „Swing Time II" ist auf zwei Arten zu erklären: erstens als sequentische Fortschreitung im Sinne des Quintenzirkels, wobei die drei Oberstimmen chromatisch modulieren; zweitens ausgehend von einem Intervallkeim als Zentralton einer chromatischen Tonleiter, der auch ebenso Zentralton der entsprechenden Ganztonleiter sein kann. Grundton und Zentralton ergeben klanglich zwei gleiche Intervalle, die allerdings theoretisch in ihrer Struktur und praktisch durch ihre Auflösung als Tritonus oder verminderte Quinte unterscheidbar sind. Das folgende Schema zeigt nun die Grundstruktur des 1. Taktes, ausgehend vom beschriebenen Zentralton. Analysiere in dieser Weise entsprechende Abschnitte und konstruiere selbst ähnliche Harmoniefolgen.







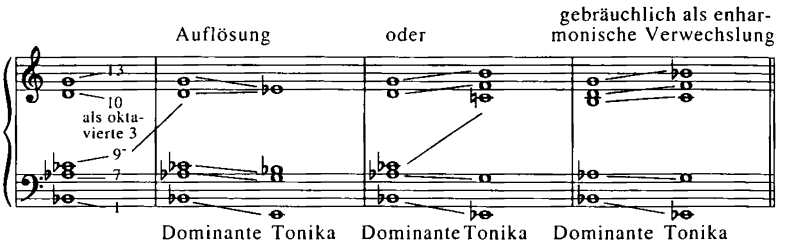
Intro (freely)

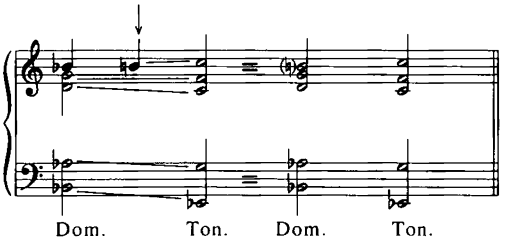


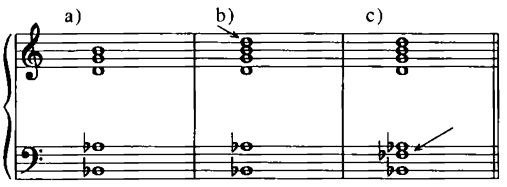
5
9
B
8
Ped.
13
1.
2.
Swing Time I
C
ca. 120 /
mp
Ped.
16
mf
20
1.
24
2.

28
D
32
8va
f
8va
(Fine)
(ad lib.)
E
Swing Time II
36
mf
39
F
42
45
f

48
G
mf
51
54
Coda
58
8
61
3
3
8va
f

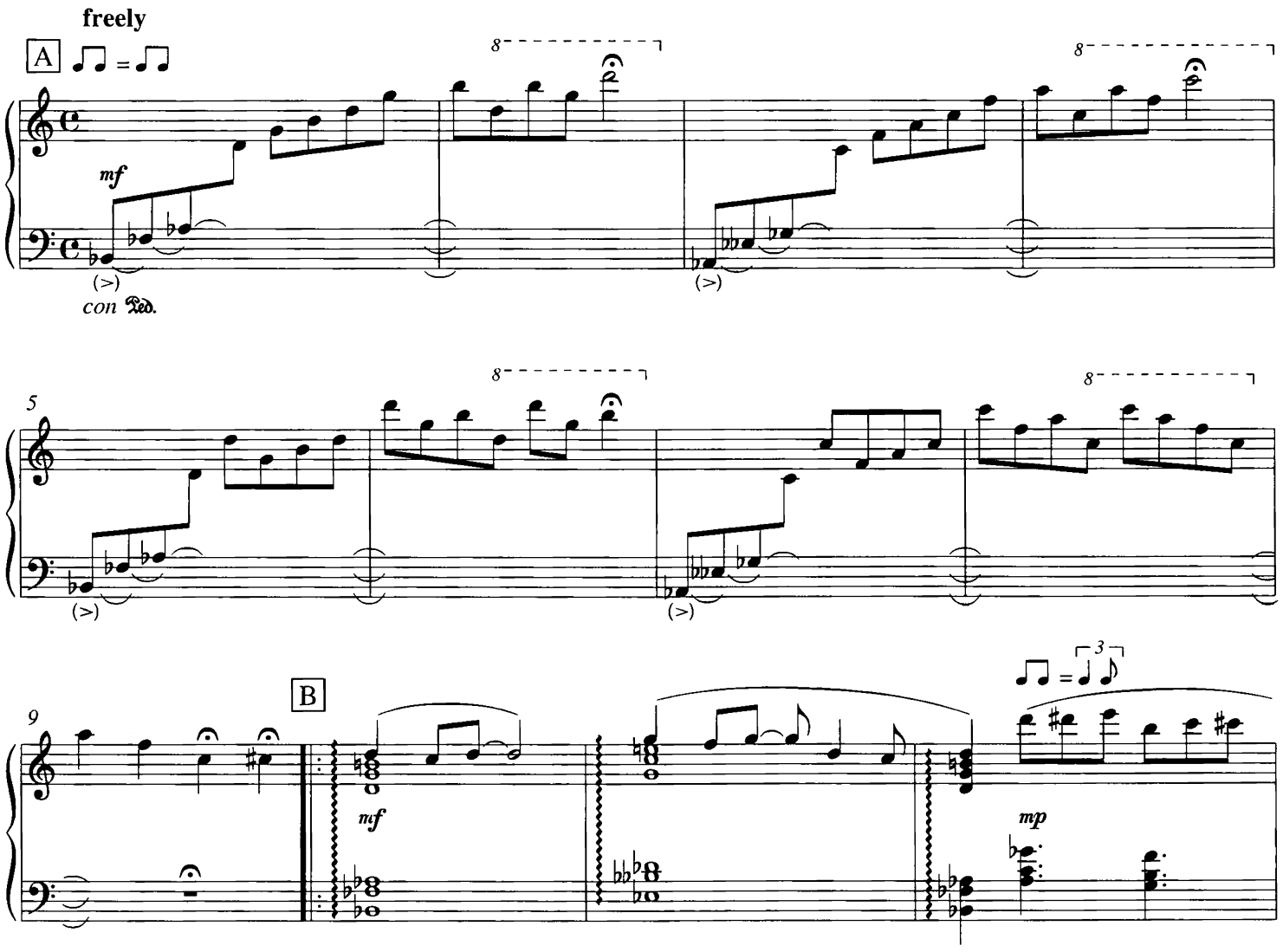
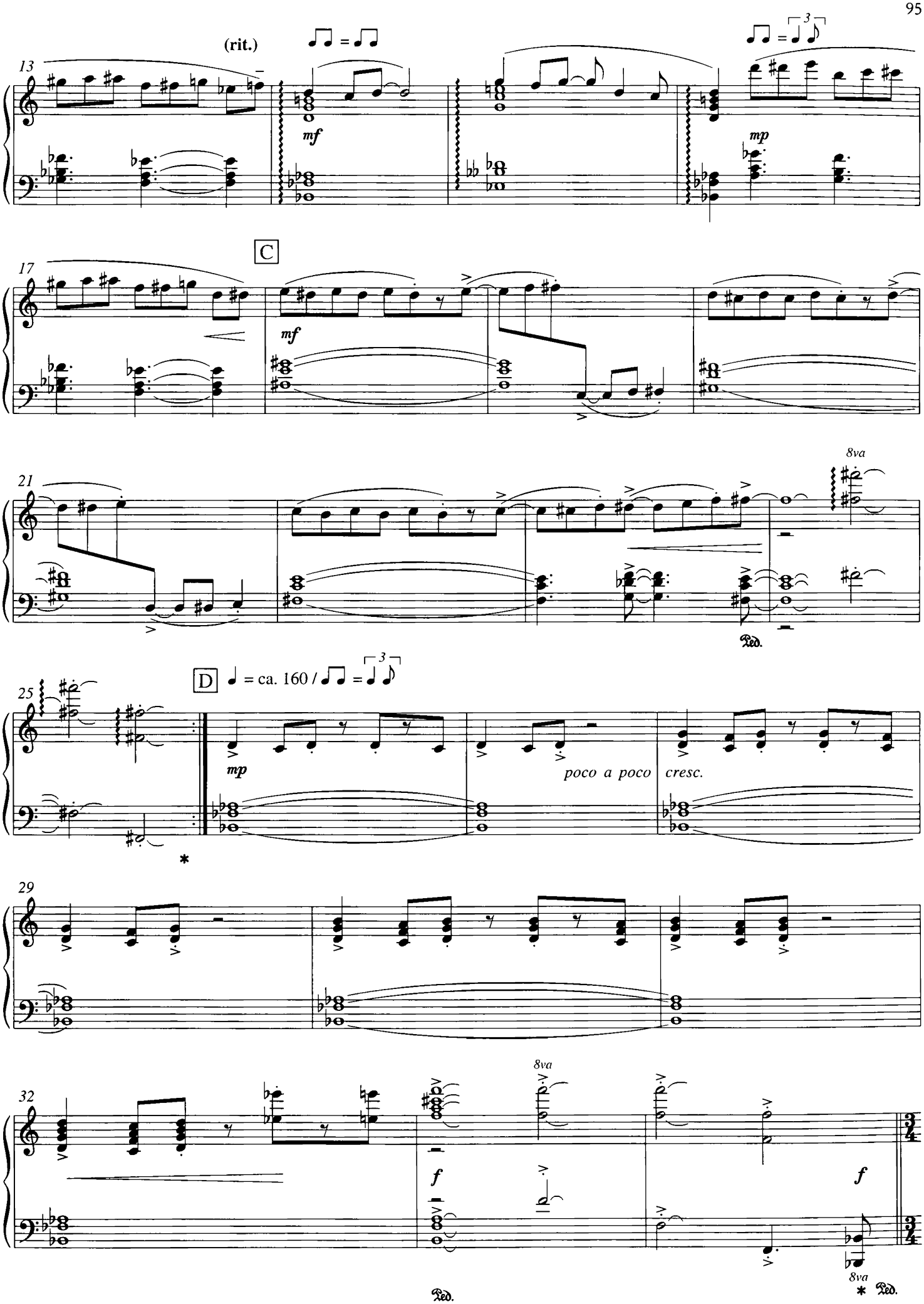
149 Chromatische Fantasie in Jazz II

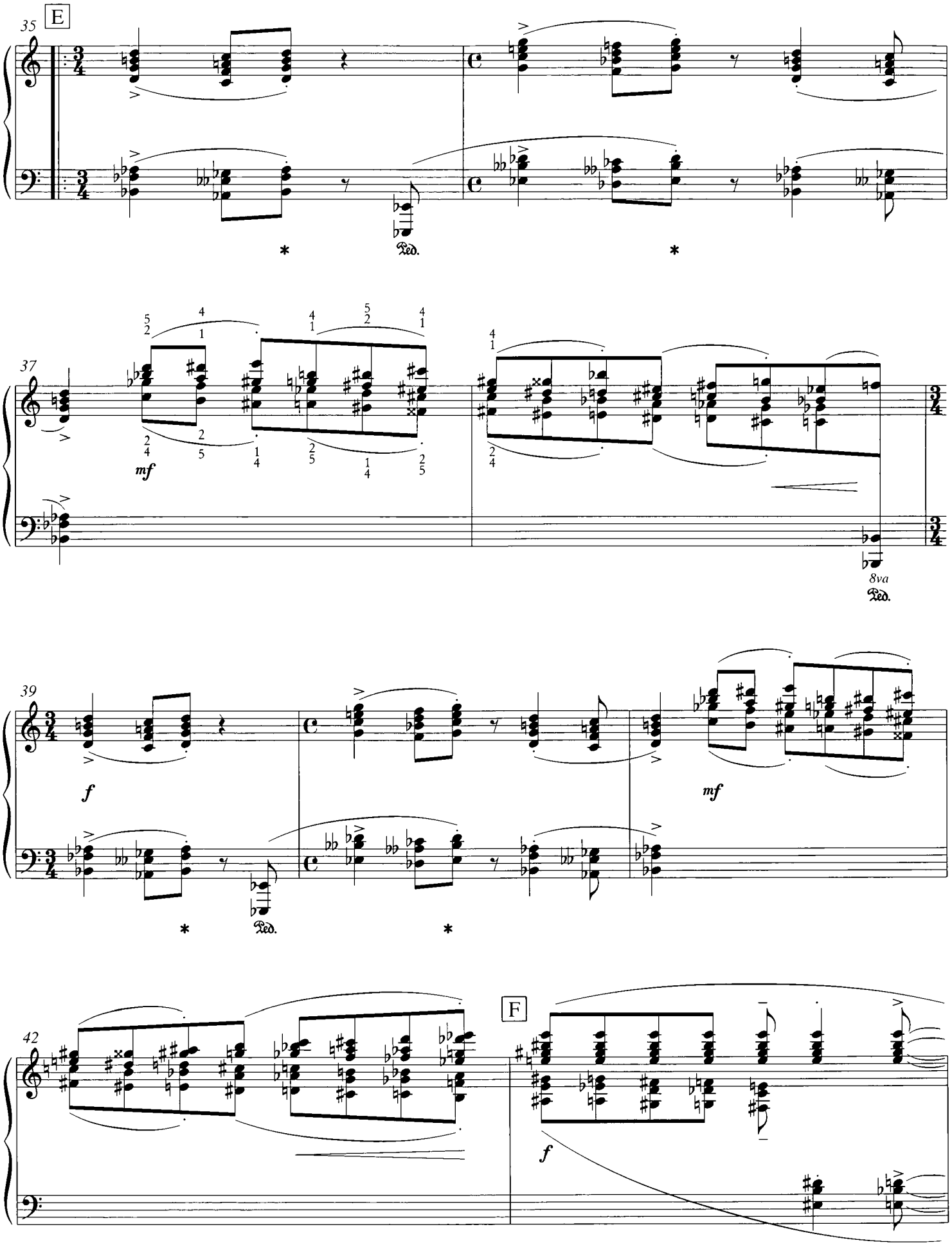
Weiterführung der in Nr. 100 behandelten Harmonik. Die Bitonalität der ersten beiden Takte in Teil A ist das Ergebnis von Terzschichtungen. Für die Entstehung dieses Akkordes kann es zwei Erklärungen geben: erstens als Ableitung vom Septakkord mit kleiner None (9⁻) und großer Tredezime (13), zweitens als Septakkord mit einem zum Harmonieton umgewandelten Durchgangston. Wenn der Akkord (a) noch eine Terzverdopplung (b) und die verminderte Quinte erhält (c), haben wir den gesuchten Akkord gefunden. Diese Erläuterungen sind zum Erkennen der harmonischen Zusammenhänge und zur Erarbeitung ähnlicher Kombinationen notwendig.
So, wie wir uns allmählich mit dem Klang dieser Harmonik vertraut machen, gewöhnen wir uns auch an die Griffbilder, die später rhythmisiert erscheinen. Das Tempo, in dem diese Akkorde gespielt werden, wird dann nicht mehr zum Problem.

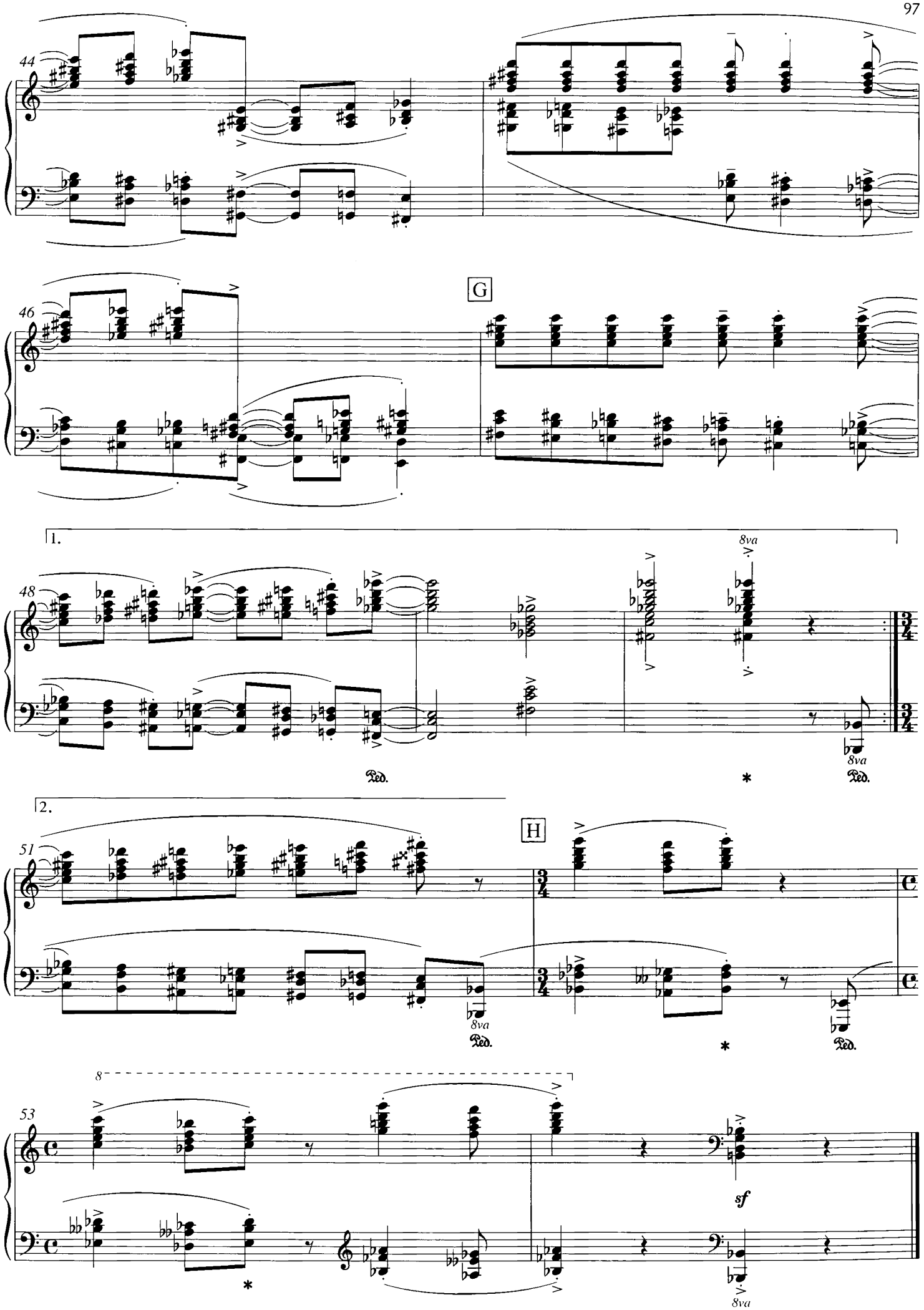




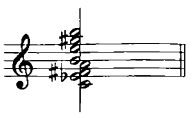
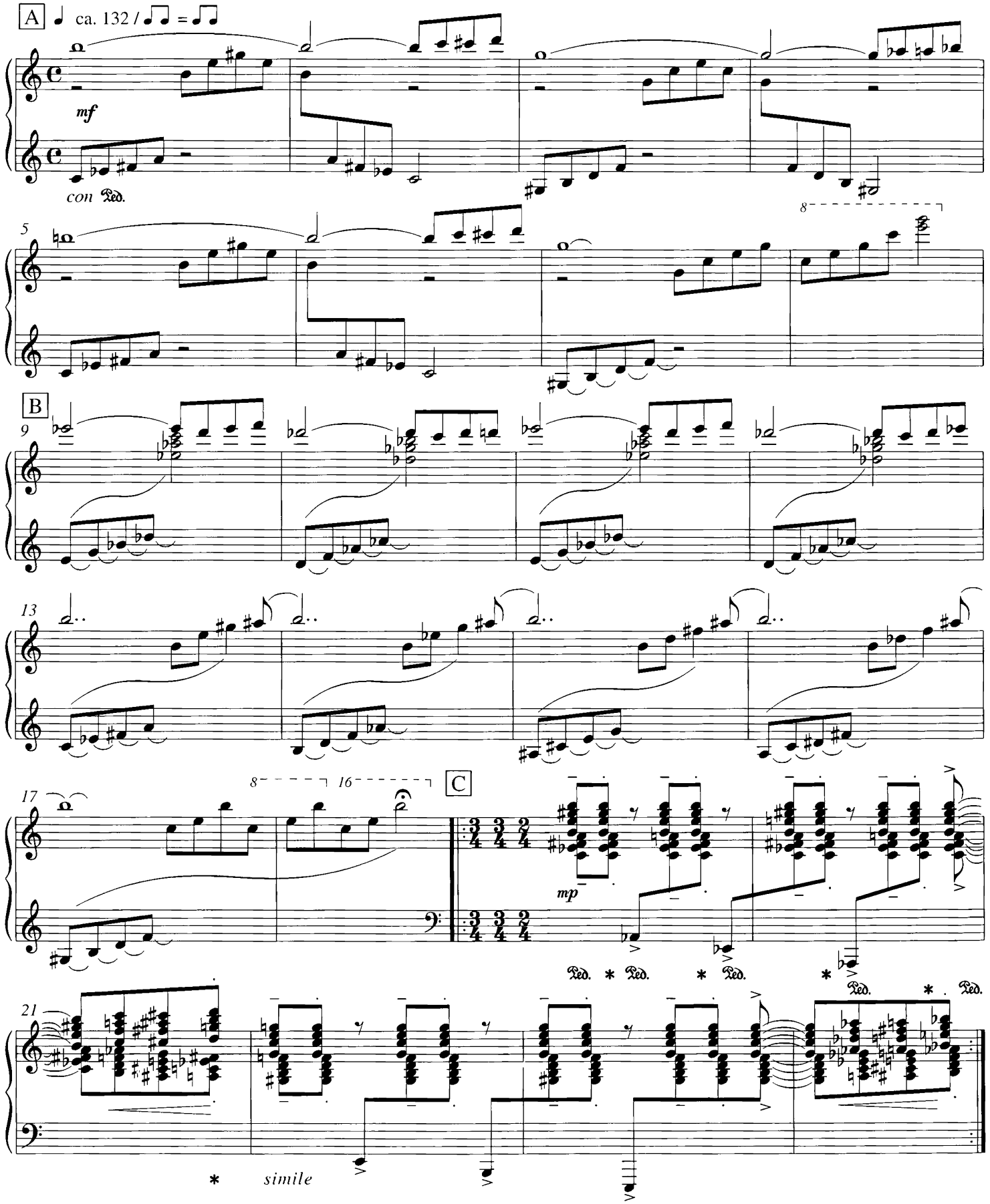
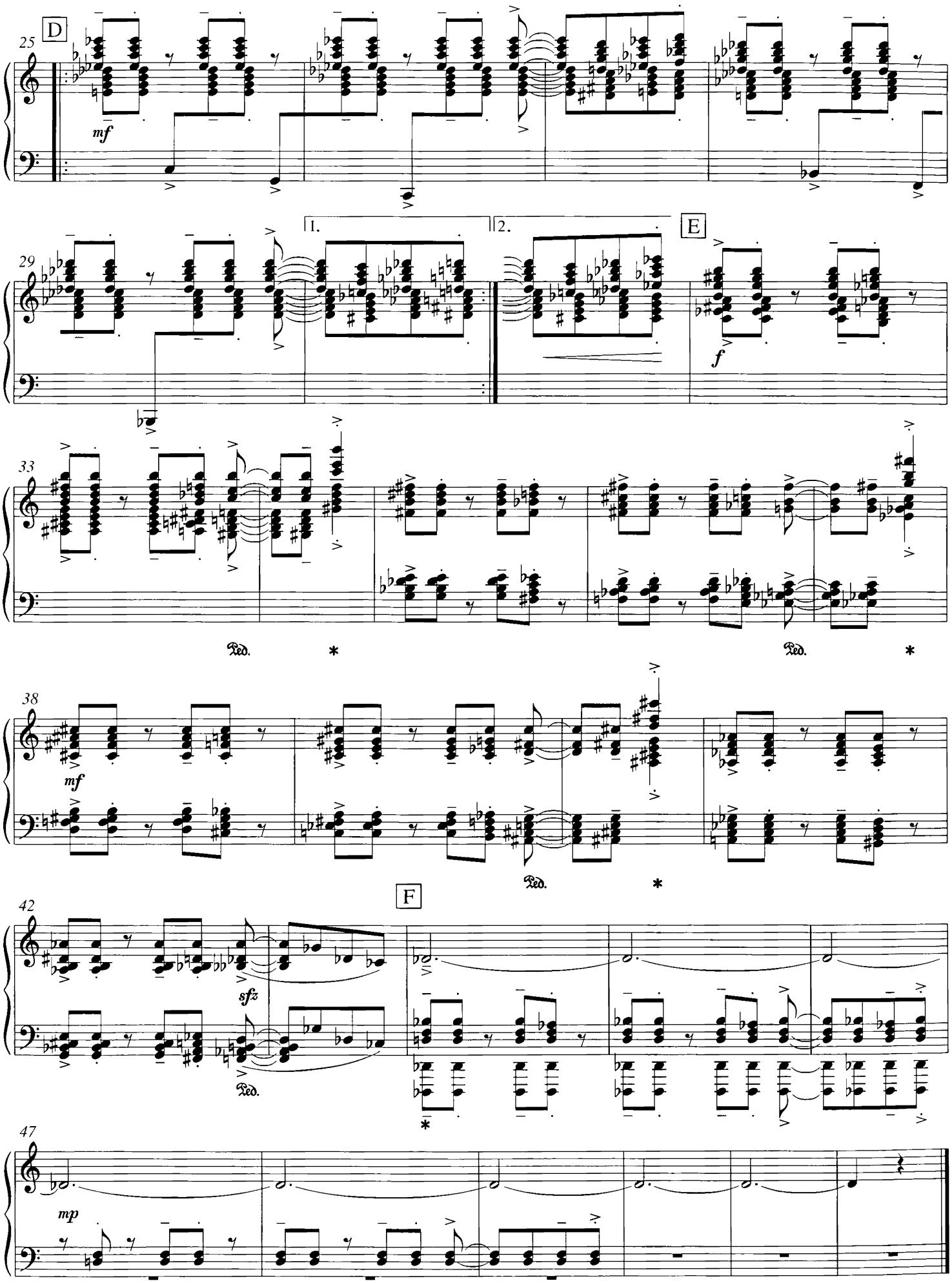




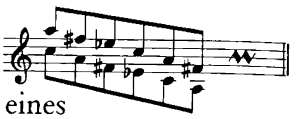
(rit.)
13
mf
mp
C
17
mf
21
8va
Ped.
D
25
mp
poco a poco cresc.
*
29
32
8va
f
f
8va
* Ped.
Ped.

35
E
Ped.
37
mf
8va
Ped.
39
f
mf
Ped.
42
F
f


44
G
46
1.
48
8va
Ped.
*
2.
H
51
53
sf

150 Chromatische Fantasie in Jazz III

In der Einleitung erscheinen die Akkorde des Hauptteils (auch zur grifftechnischen Gewöhnung) in arpeggierter Form. Diese interessanten Klänge bestehen aus einer Kombination des verminderten Septakkords (enharmonisch verwechselt) und des Dur-Vierklangs im Abstand einer großen Sekunde. Die Weiterführung dieser Kombination in Gegen- und Parallelbewegung ergibt interessante Klangfarben. Entwickle derartige Akkorde von jedem Ton aus und übe entsprechende Fortführungen.

Intro

D
25
mf
1.
2.
E
29
f
33
Ped.
*
Ped.
*
38
mf
Ped.
*
F
42
sfz
Ped.
*
47
mp

151 Chromatische Humoreske

In dieser Humoreske werden die harmonischen und spieltechnischen Elemente von Nr. 148 weitergeführt. Ungewohnt ist der Sextenlauf in Teil B. Seine Wirkung beruht auf der Verwendung kleiner Sexten im Rahmen eines verminderten Septakkords. Die schnelle Folge eines solchen Laufes klingt interessant, von gläserner Schärfe. Übe derartige Passagen von anderen Ausgangstönen aus.

A ♩ ca. 160 / ♪♪ = ♩³♪

mf *mp* *mf* *mp* *mf* *f* *f* *f* *sf*

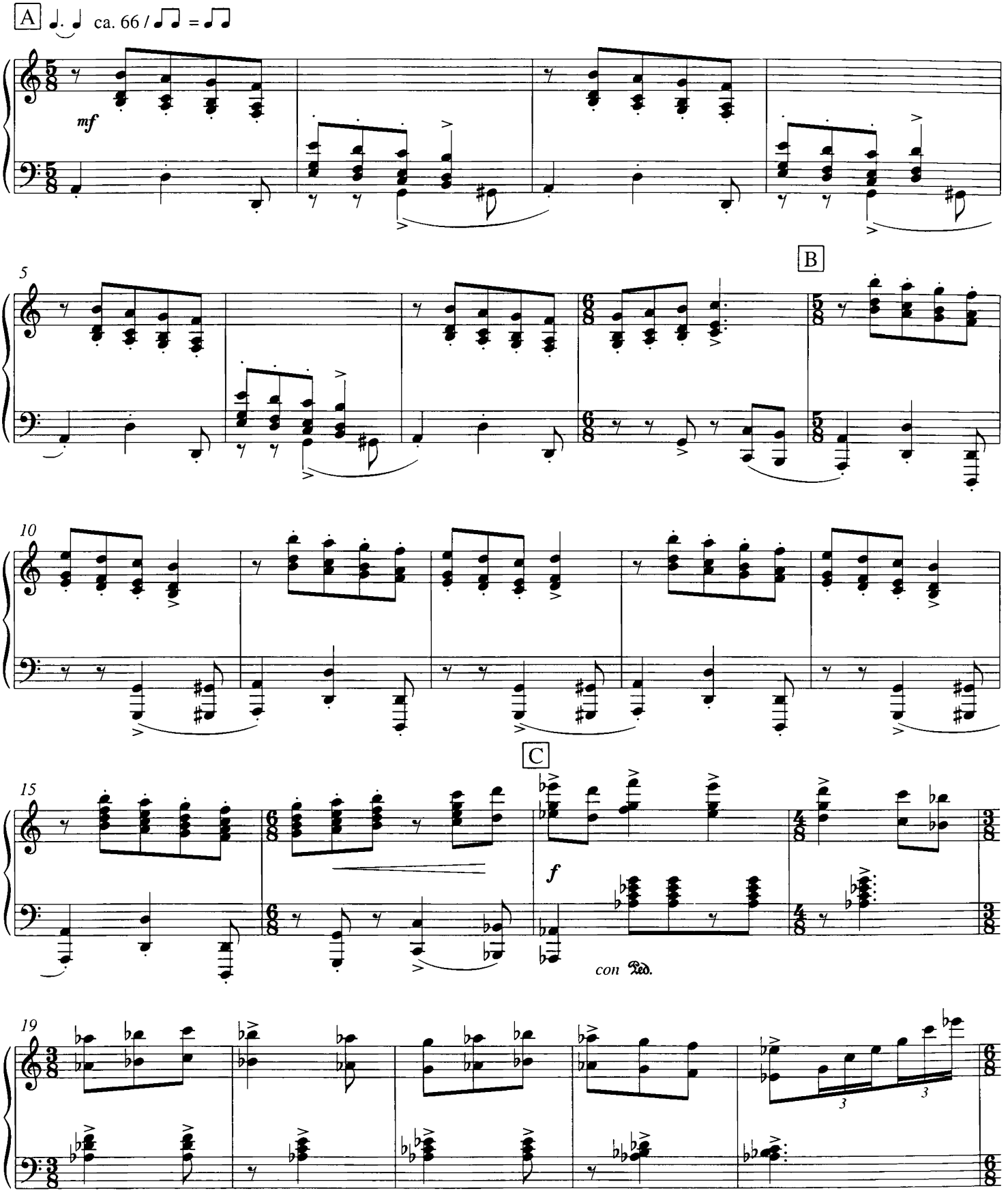
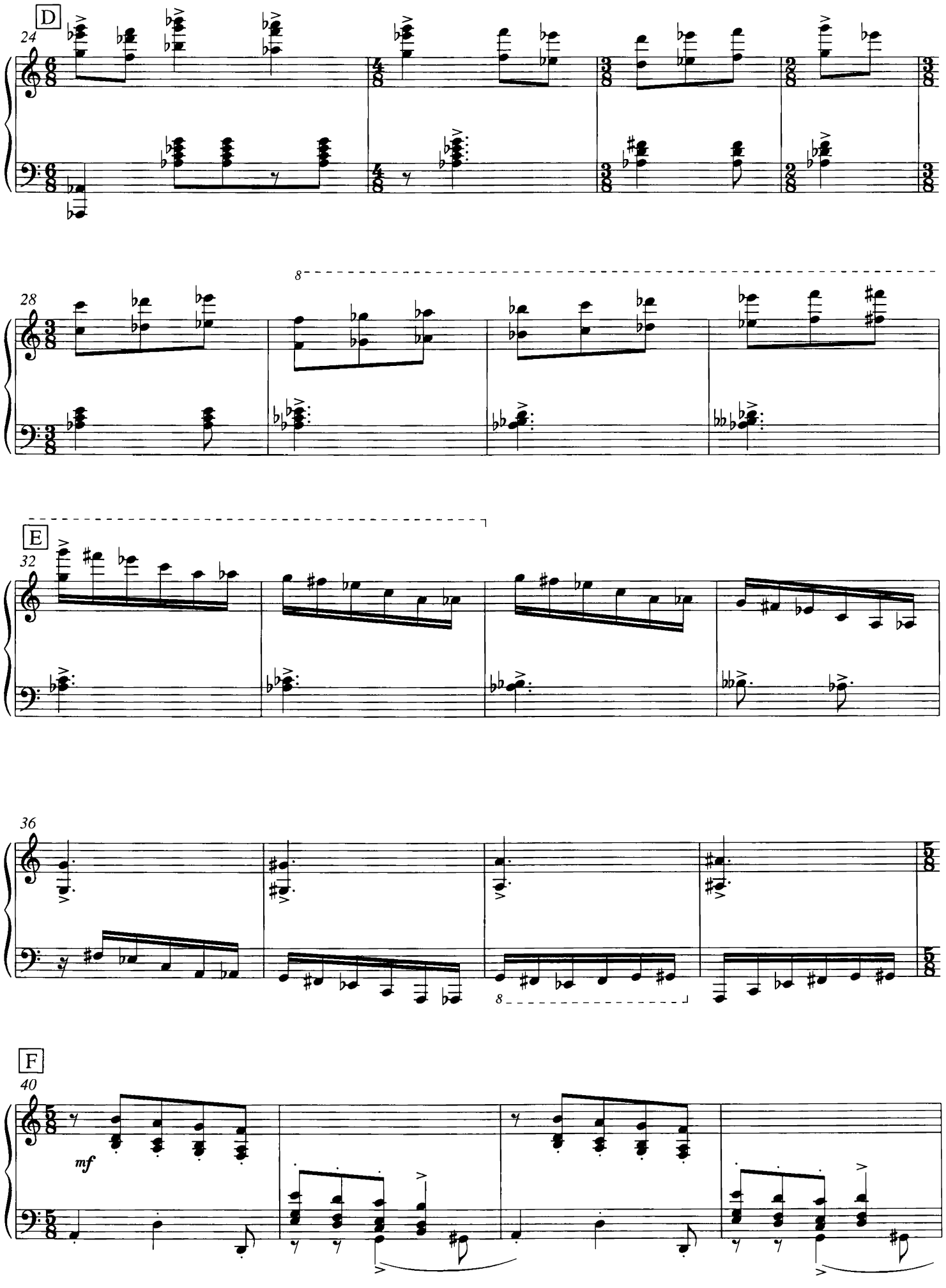
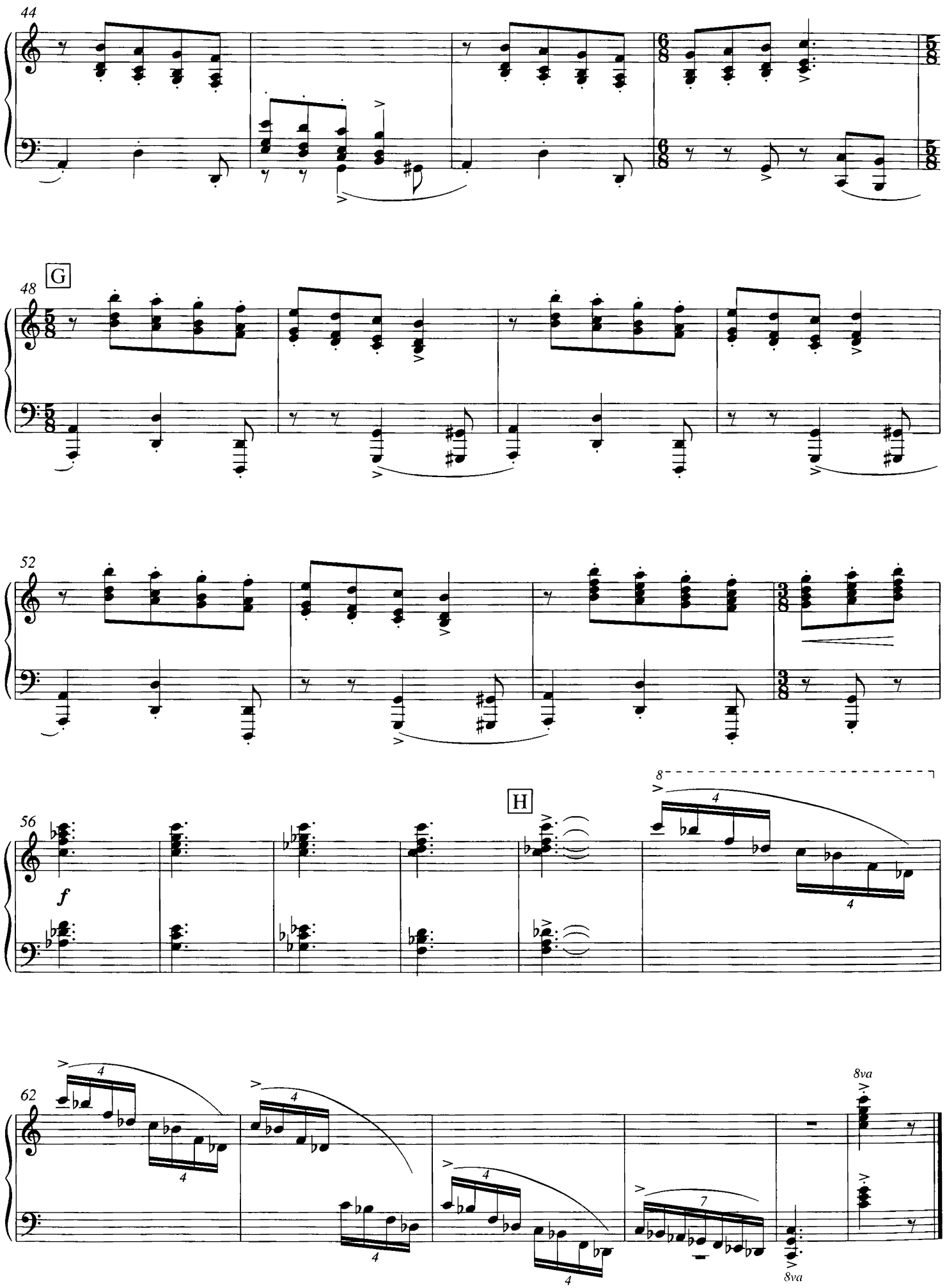
B

1. 2.

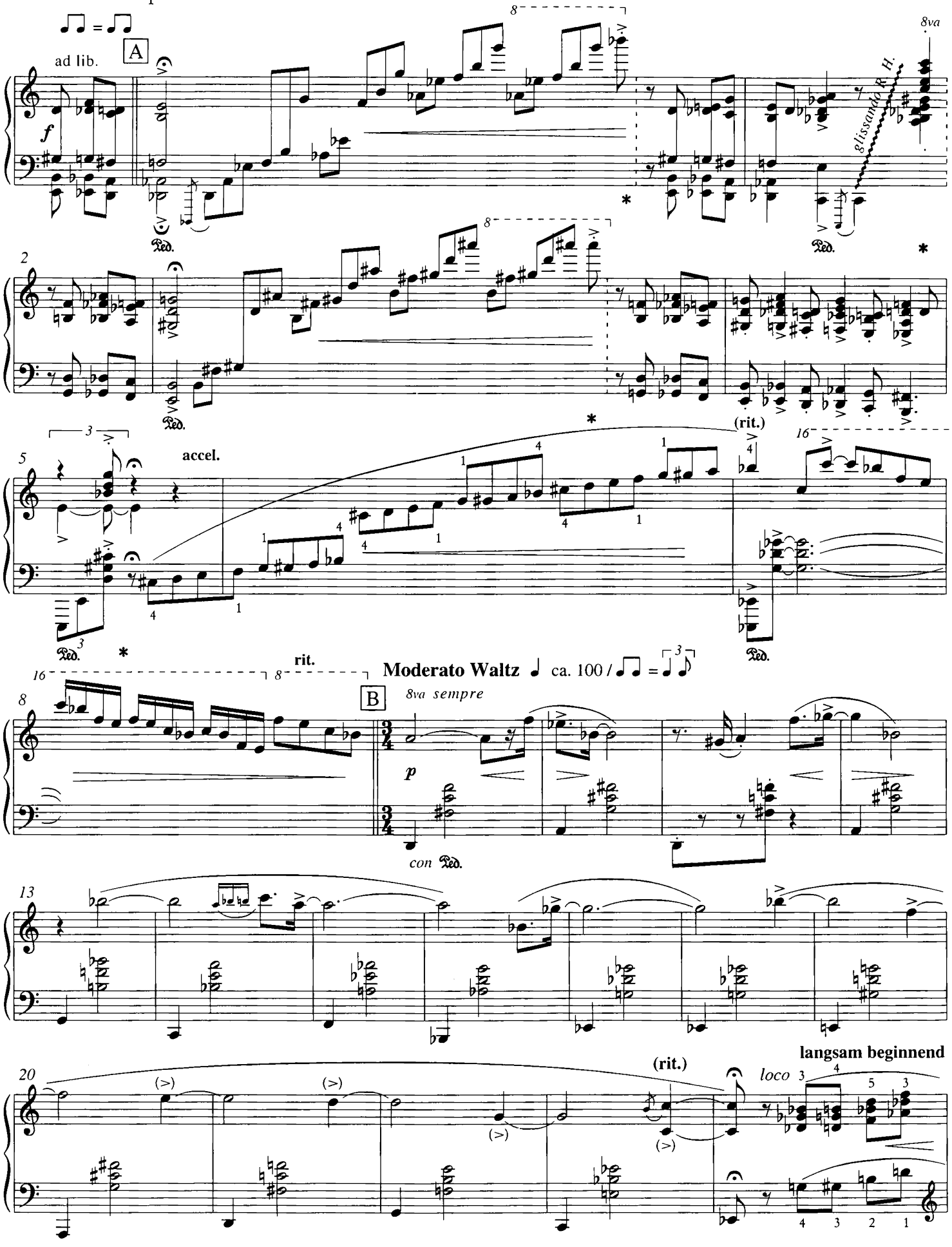
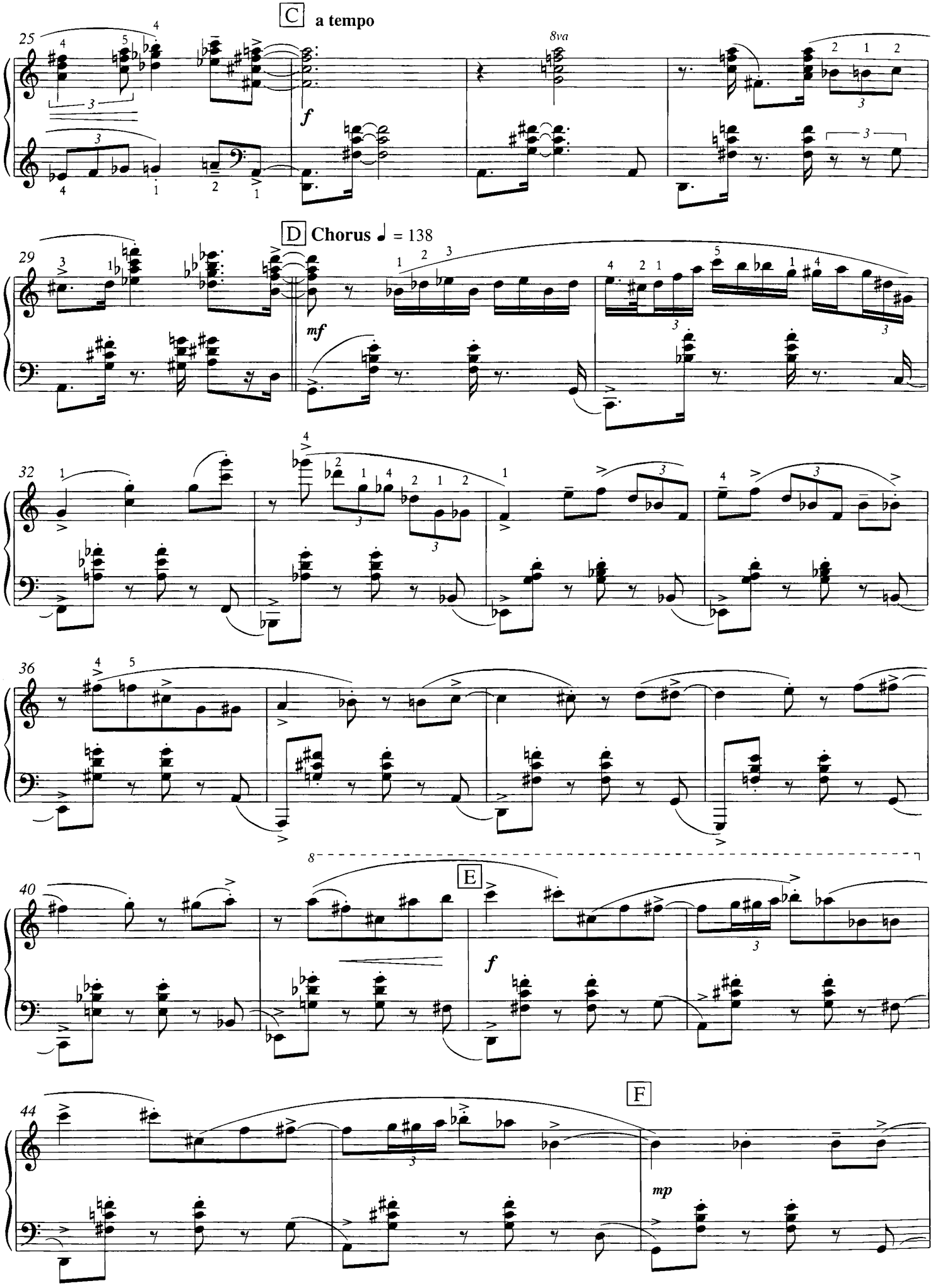
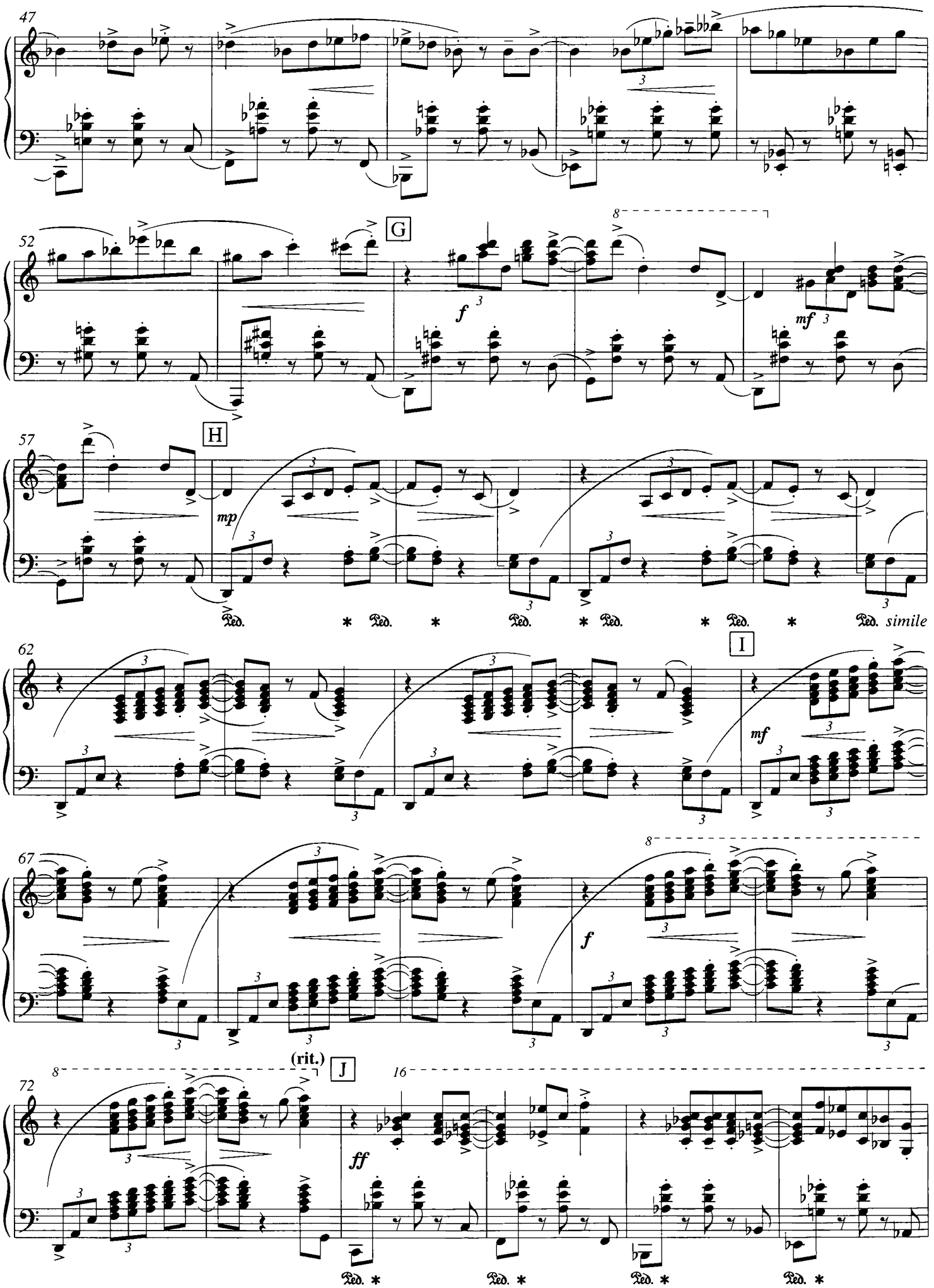
Ped.

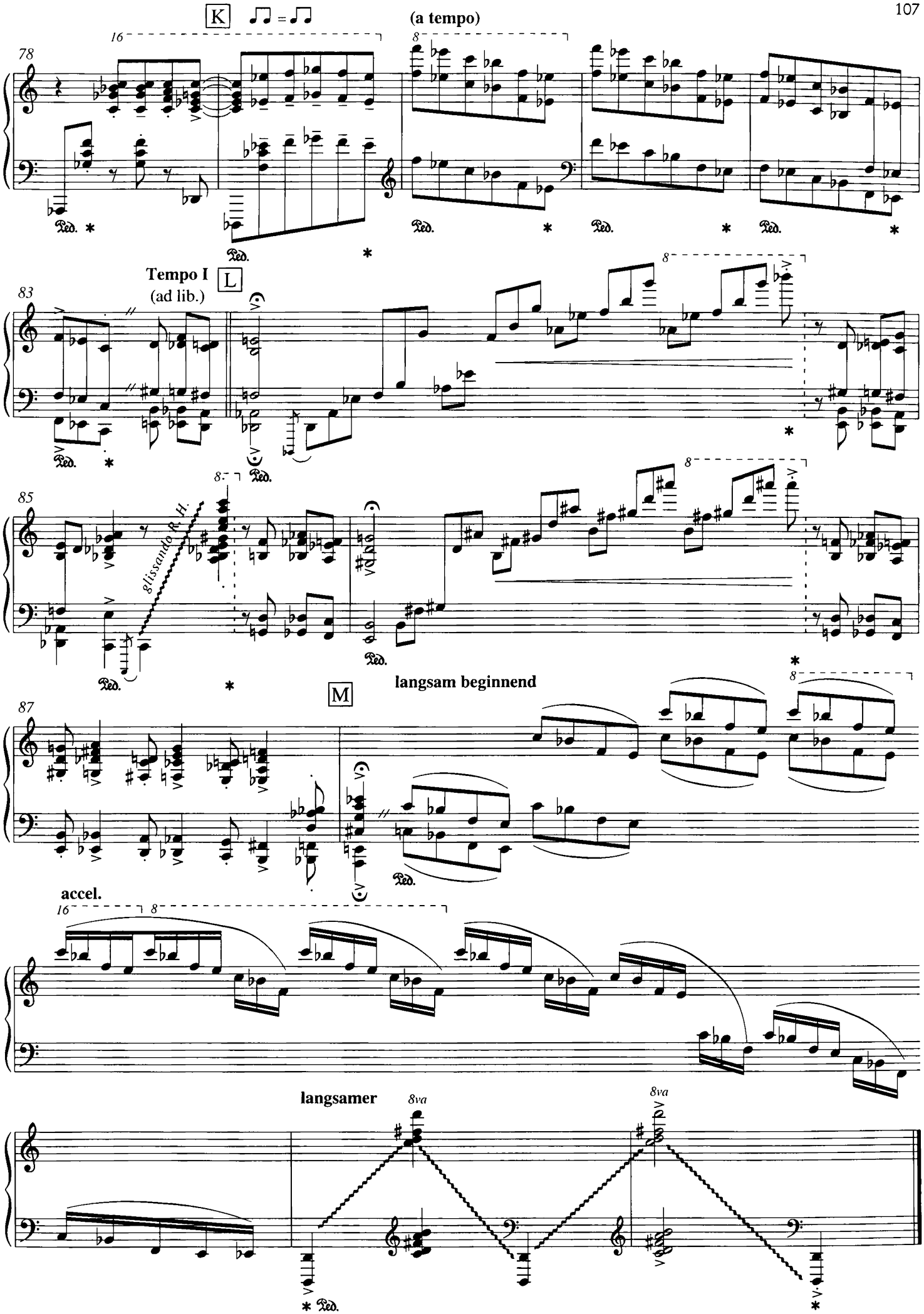
*

152 Burleske

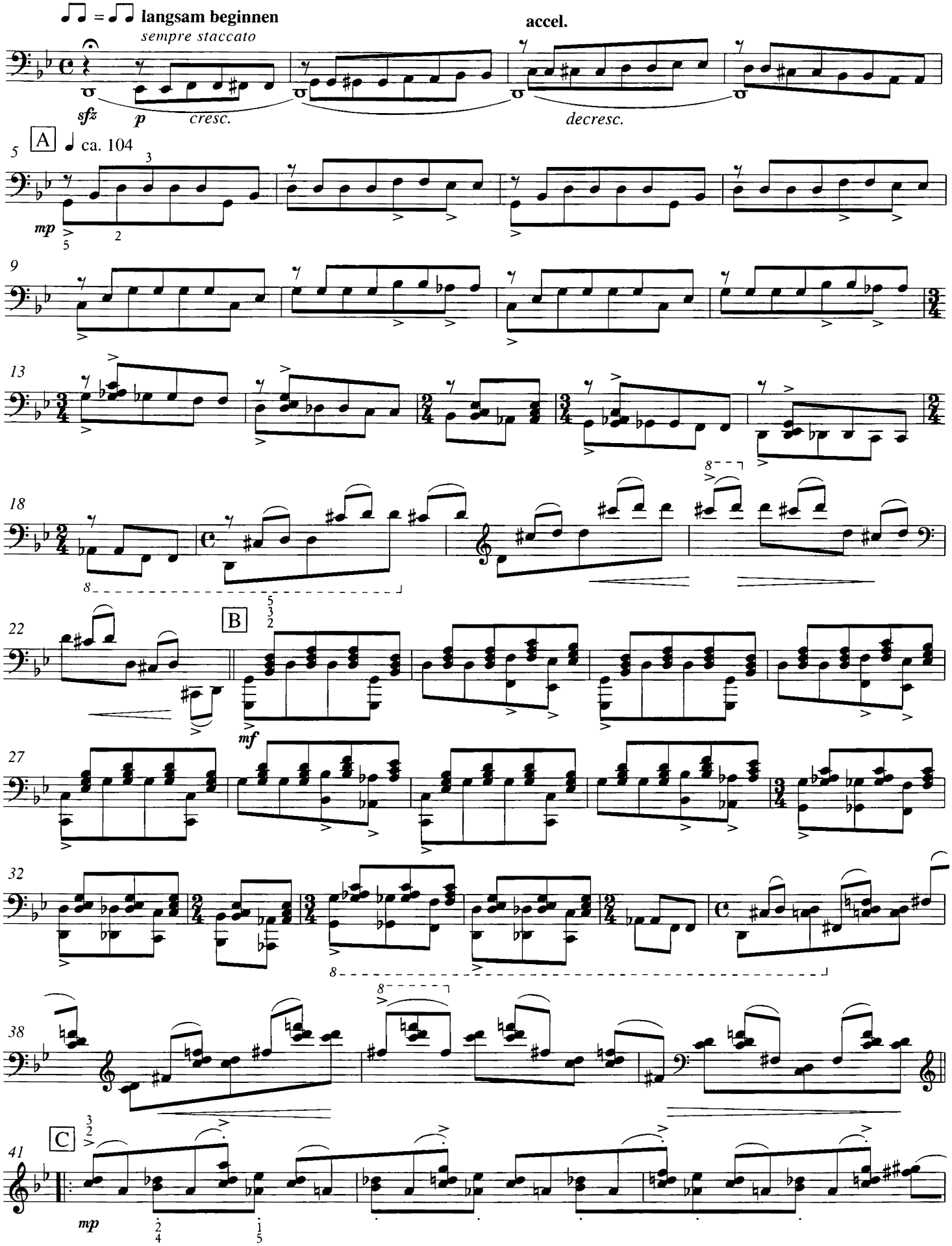
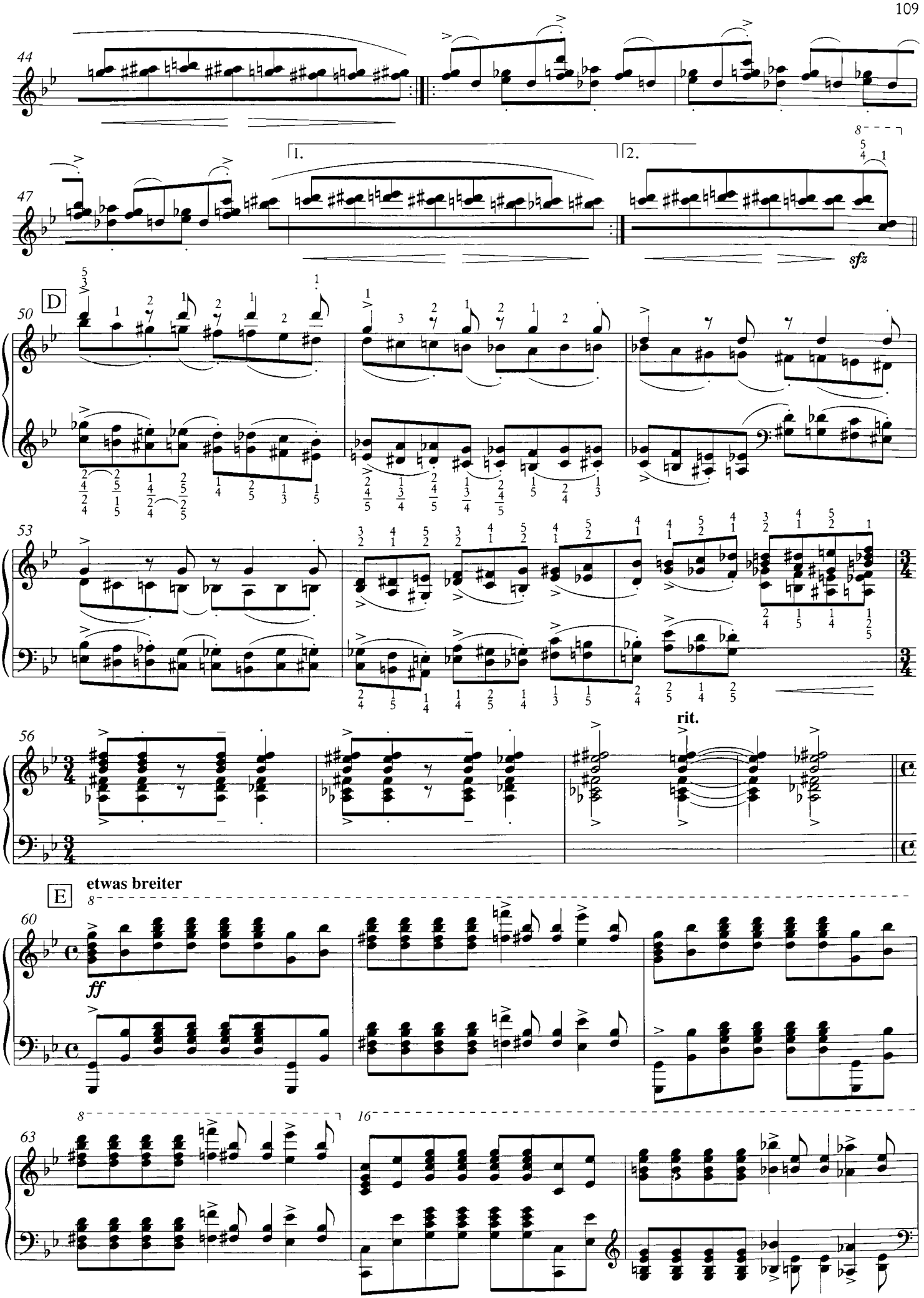
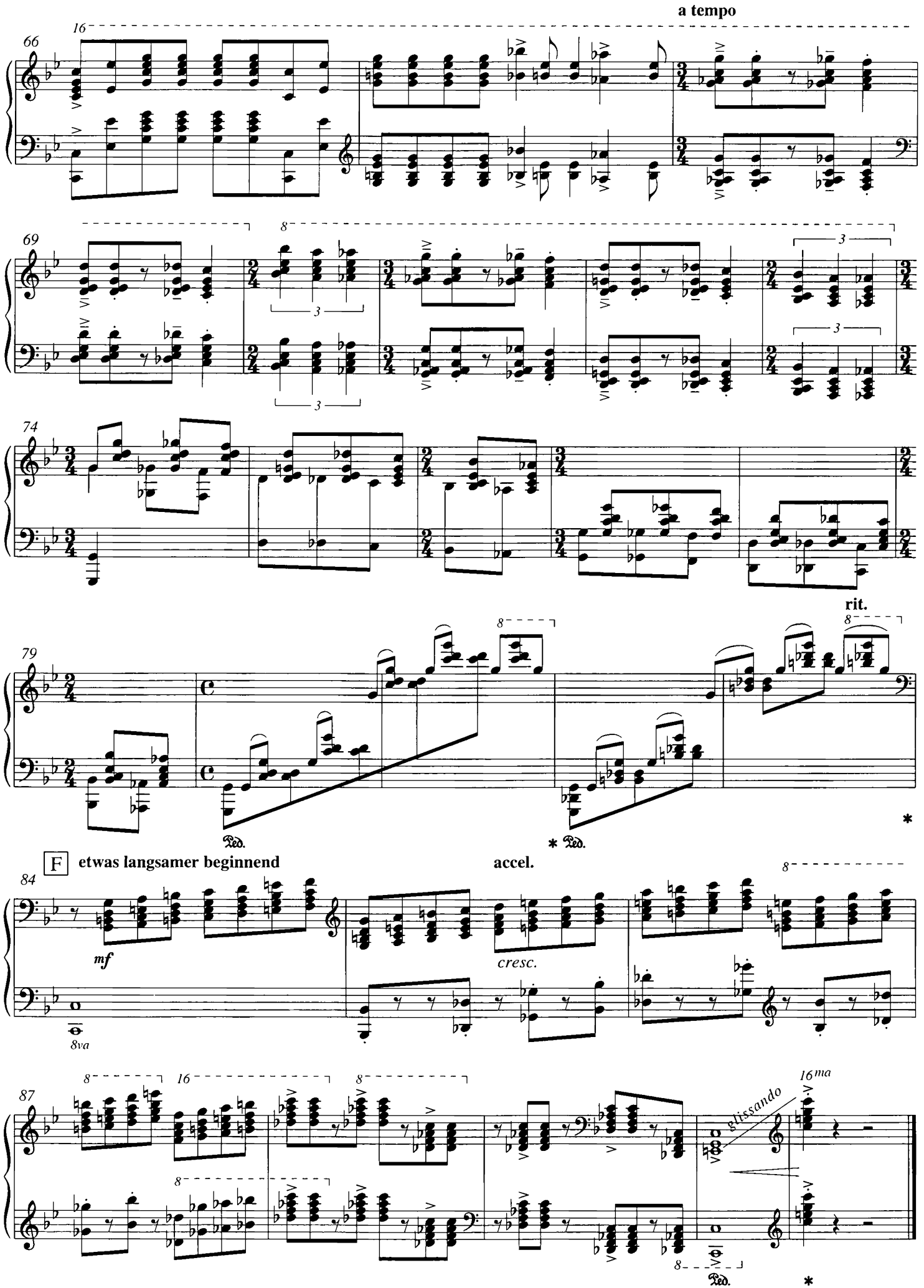
Erfasse und empfinde besonders die mehrfachen metrischen Veränderungen (Taktwechsel). Übe zunächst langsam, denn was im langsamen Zeitmaß nicht verstanden und bewältigt wird, kann im schnellen Tempo nicht souverän wiedergegeben werden.


D
24
28
8
E
32
36
8
F
40
mf

44
G
48
52
H
56
f
8va
62
8va

153 Hyperbel

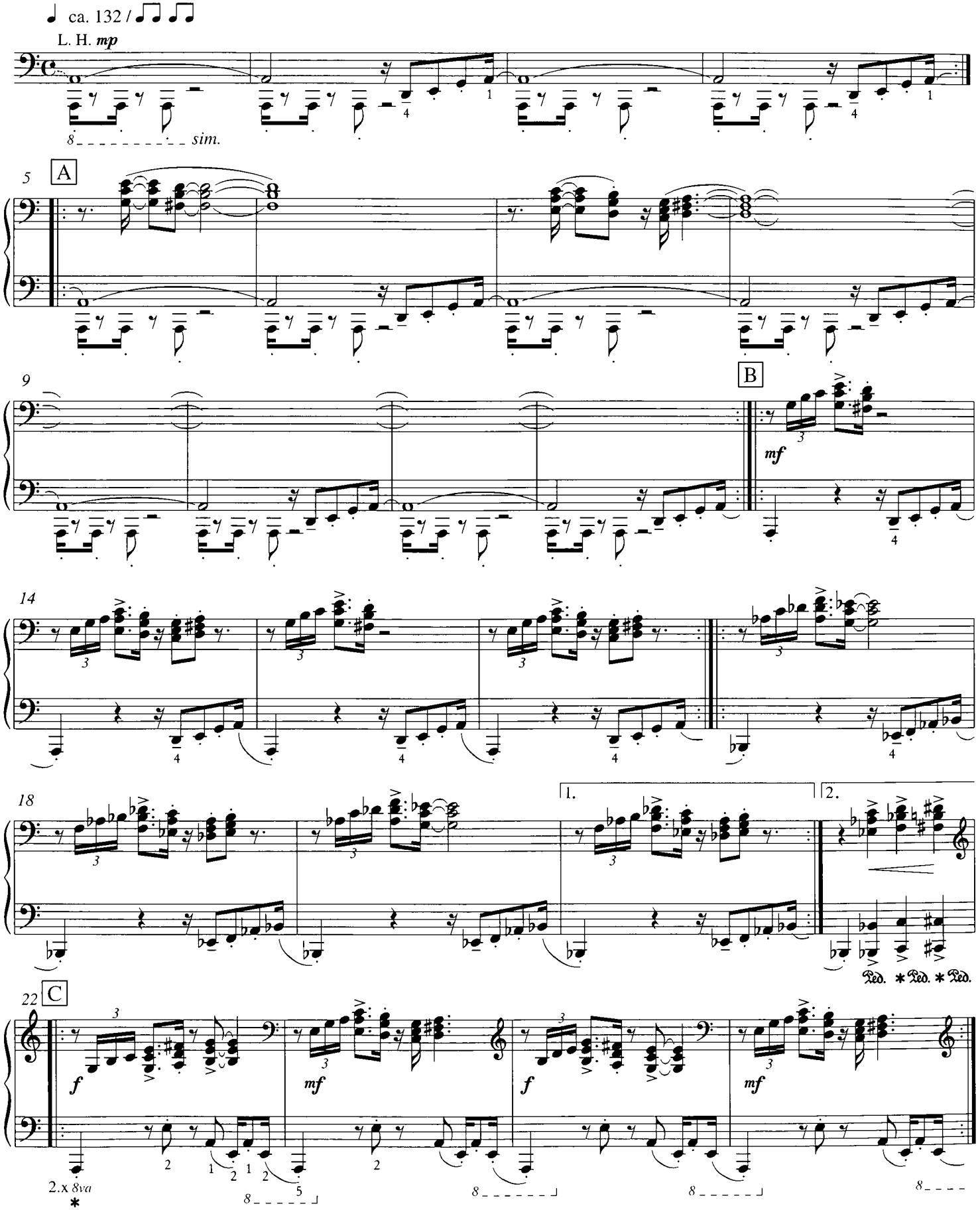
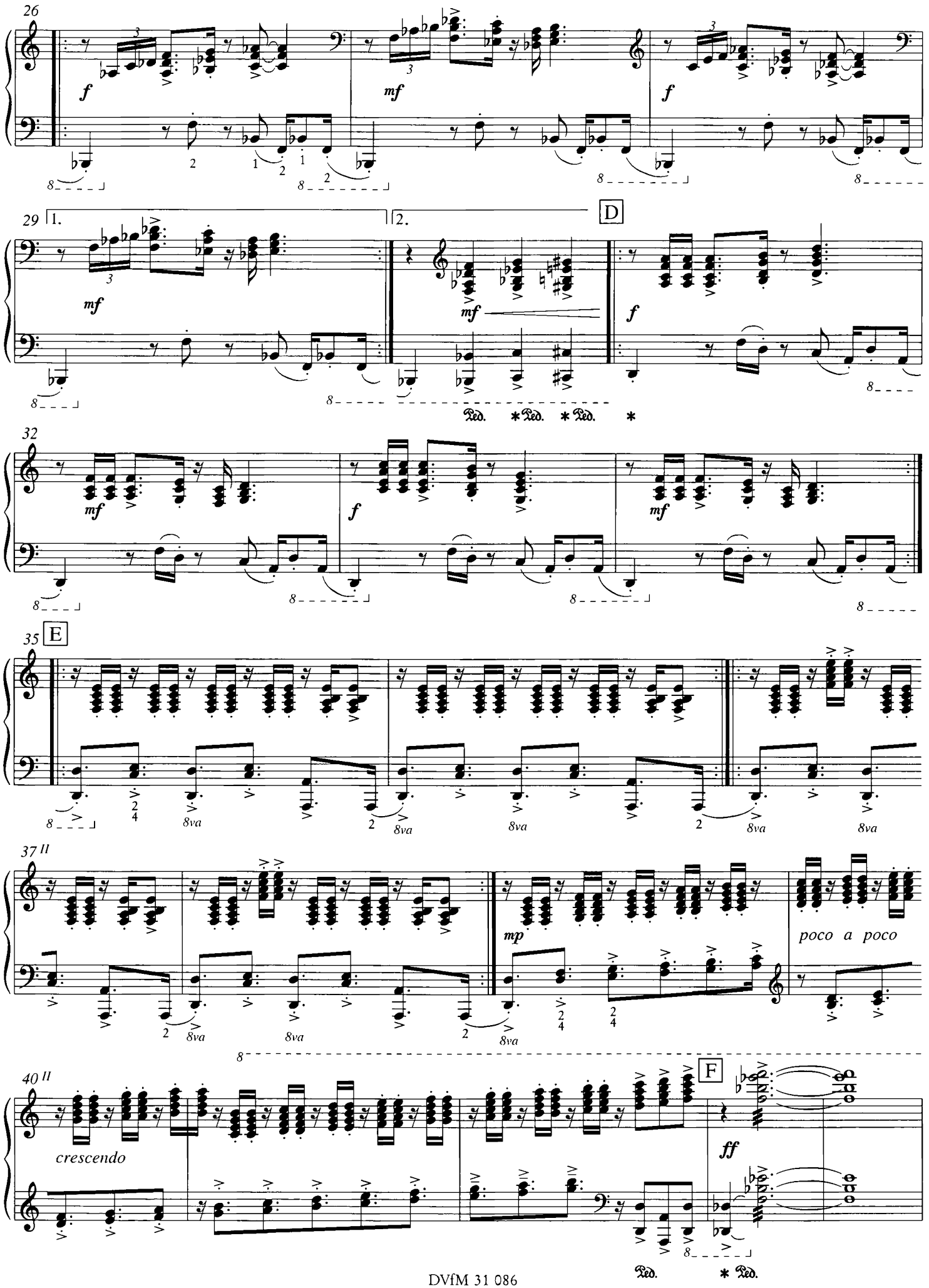
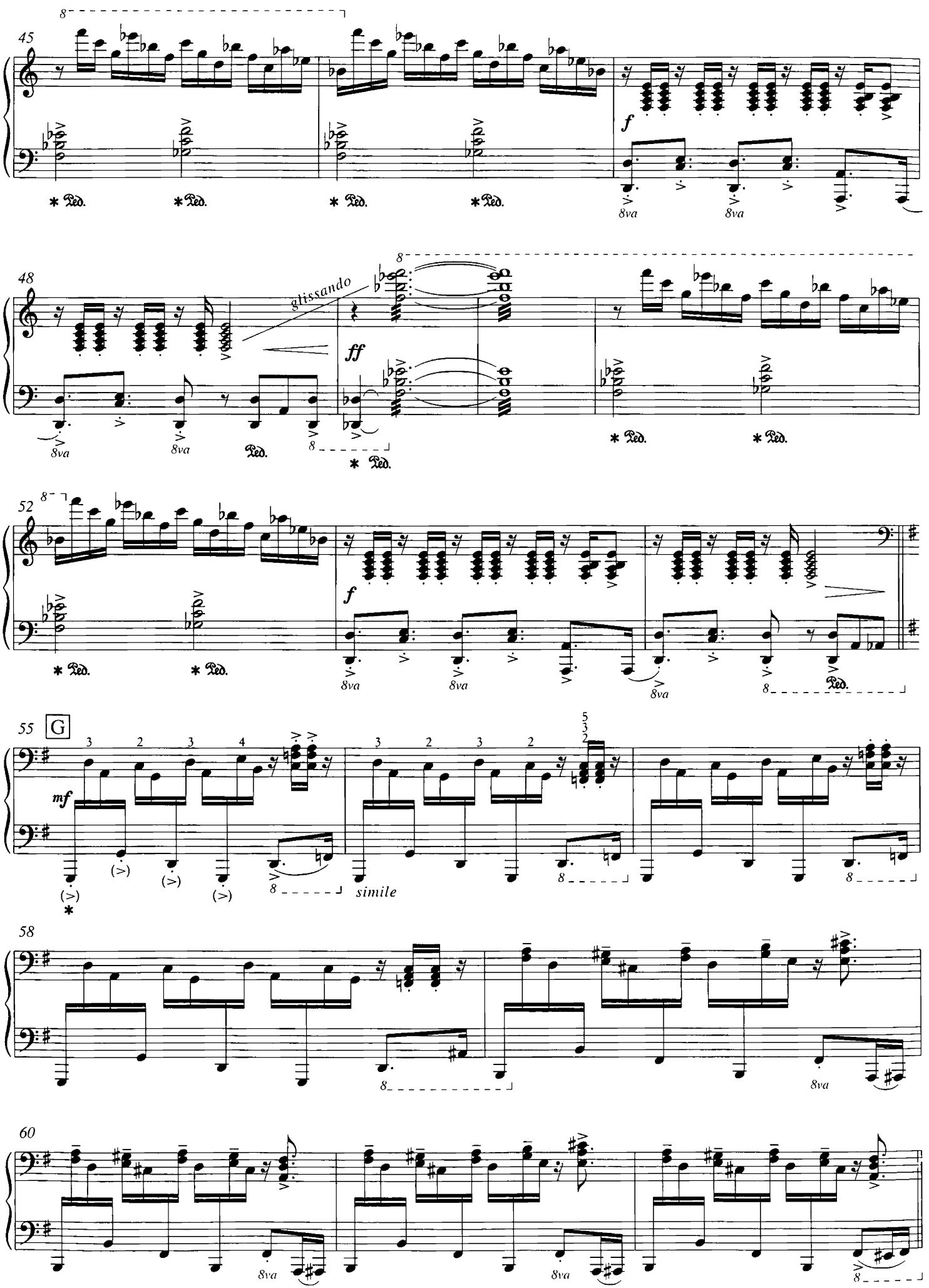
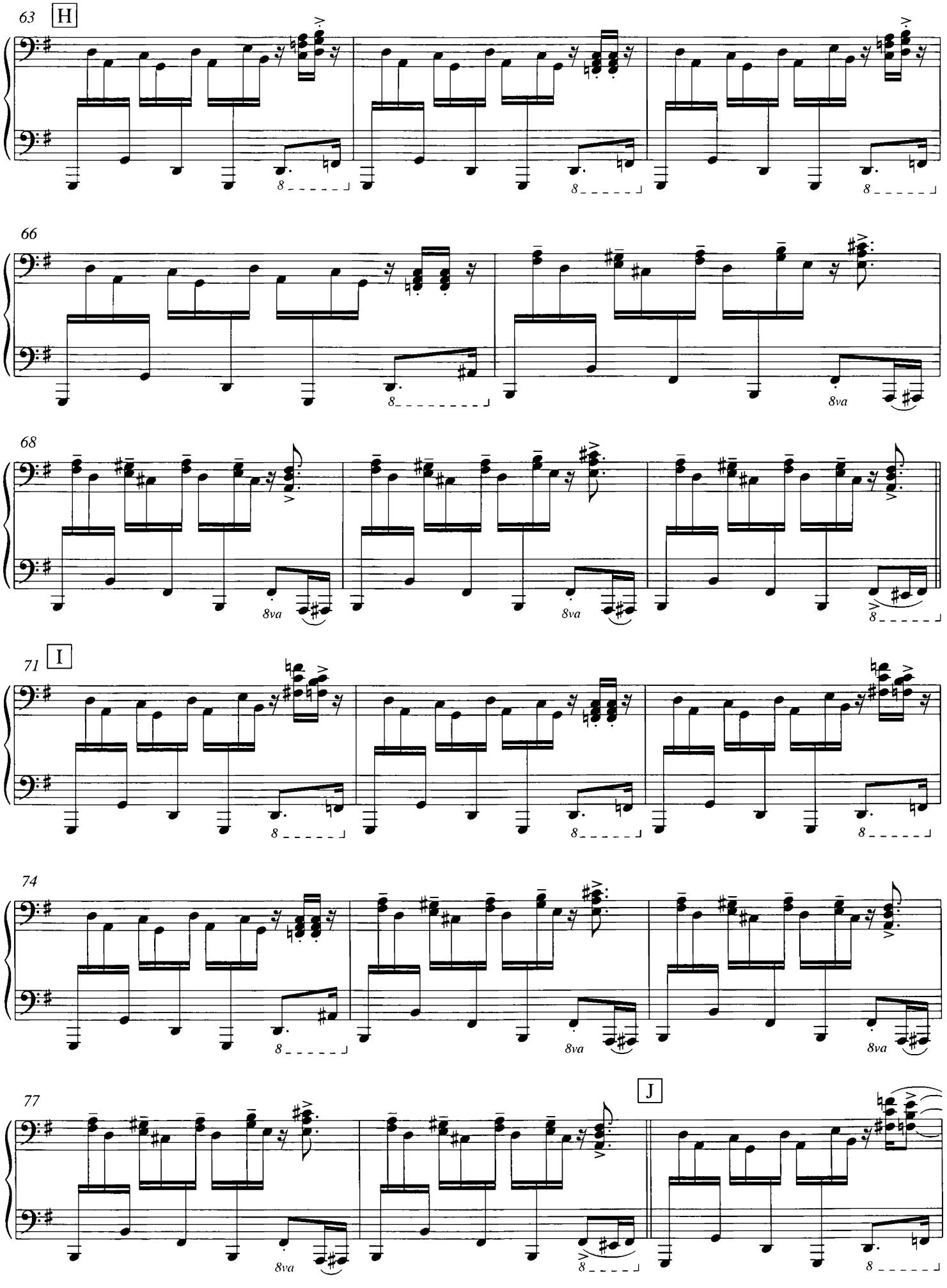
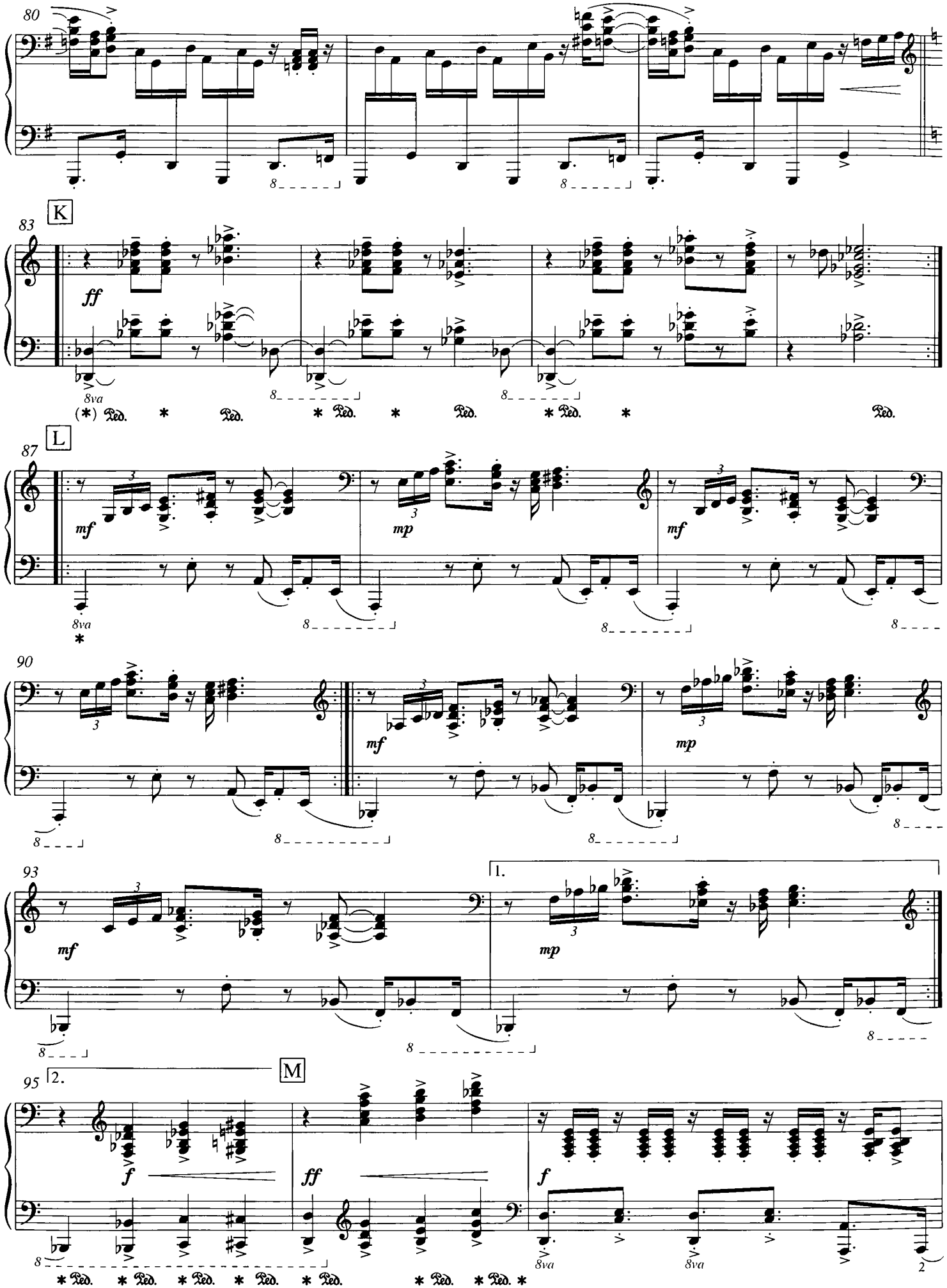
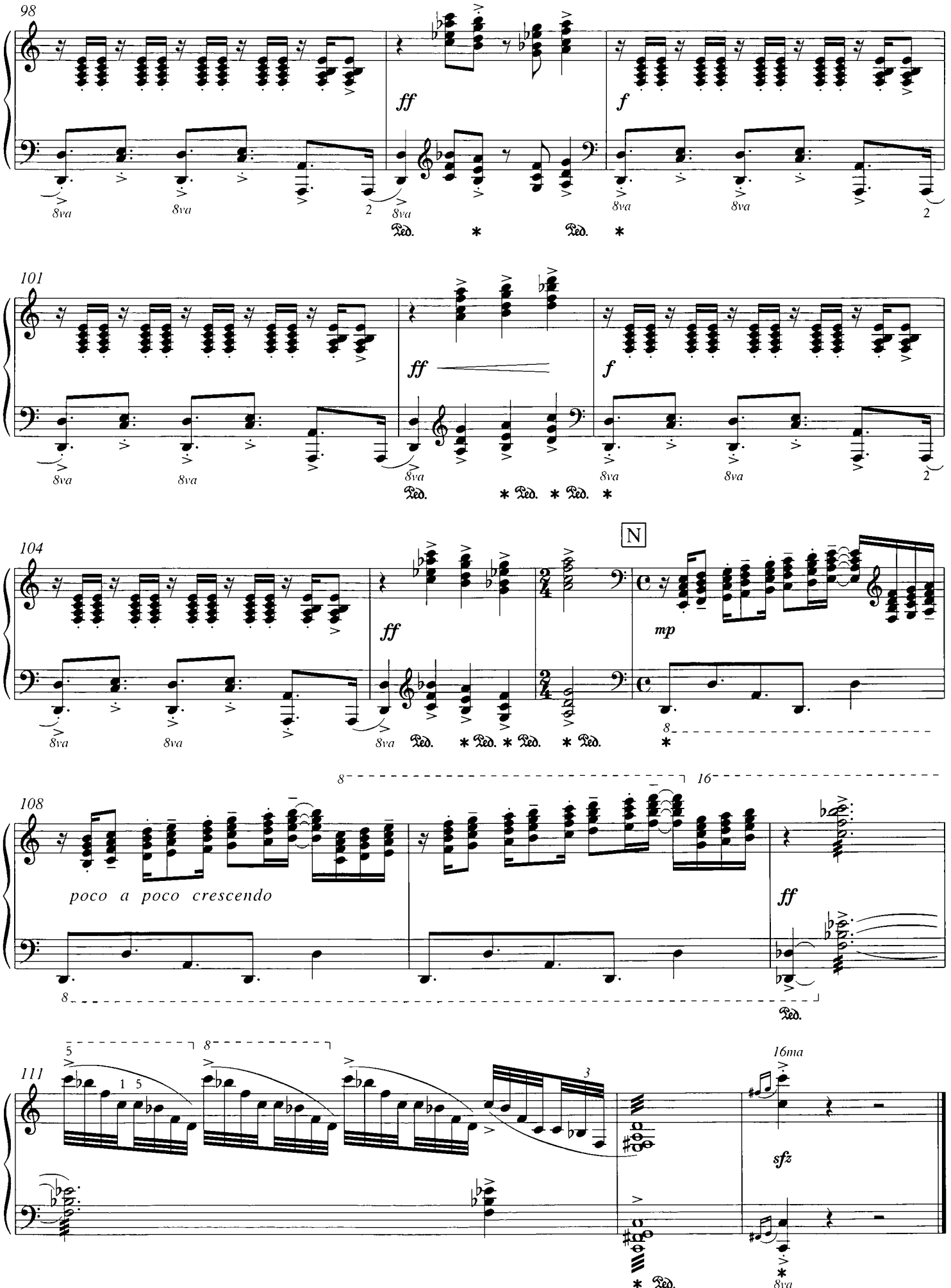
In dieser virtuosen Komposition sind alle bisher behandelten Techniken eingearbeitet worden; analysiere und übe dieses Stück entsprechend.

C a tempo
8va
f
D Chorus ♩ = 138
mf
E
f
F
mp

47
52
G
f
mf
57
H
mp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile
62
I
mf
67
f
(rit.)
J
72
ff
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


K
(a tempo)
78
Tempo I
(ad lib.)
L
83
glissando R.H.
85
M
langsam beginnend
87
accel.
langsamer
8va
8va

154 Toccata g-Moll

Beachte in der Toccata das durch Akzentuierungen und Taktwechsel sich ergebende metrische Gefüge. Erarbeite geeignete Übungen, damit der metrische Ablauf nicht durch technische Unzulänglichkeiten zerstört wird.

44
47
I.
2.
sfz
D
50
53
56
rit.
E
etwas breiter
60
ff
63

a tempo
rit.
F
etwas langsamer beginnend
accel.
mf
cresc.
8va
glissando
Ped.

155 Toccata Pinatubo *

Erarbeite alle musikalisch-technischen Details im langsamen Tempo. Analysiere Harmonik sowie Rhythmik und Metrik. Passe die Artikulation dem musikalischen Geschehen an. Nutze mit Intensität das gesamte Klangspektrum aus. Suche nach geeigneten Übungsformen.

* Pinatubo = Vulkan auf den Philippinen (Insel Luzou).

26
f
mf
f
29
1.
2.
D
mf
mf
f
Ped. * Ped. * Ped. *
32
mf
f
mf
35
E
8va
37 II
mp
poco a poco
40 II
crescendo
F
ff
Ped. * Ped.

45
48
glissando
ff
52
f
55
G
mf
simile
58
60
8va
Ped.

63
H
66
68
8va
71
I
74
77
J

80
83
K
ff
8va
(*) Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
87
L
mf
mp
mf
8va
90
mf
mp
93
1.
mf
mp
95
2.
M
f
ff
f
8va
8va
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

98
ff
f
8va
Ped.
101
104
N
mp
108
poco a poco crescendo
111
16ma
sfz